Zeitschrift

für

katholische Kirchenmusik.

Herausgegeben

von

Johannes Ev. Habert,
Organist.

Zweiter Jahrgang.

1869.

Gmunden.

Im Selbstverlage des Herausgebers.



Zeitschrift

für

katholische Kirchenmusik.

Herausgegeben

von

Johannes Ev. Habert,
Organist.

Zweiter Jahrgang.
1869.

Gmunden.

Im Selbstverlage des Herausgebers.

Inhalt.

Aufsätze.

Correspondenzen.

Mittheilungen.

Besprechungen.

Vermischtes.

Feuilleton.

Anzeigen.

Inhalt der Musikbeilagen.

Zeitschrift

für

katholische Kirchenmusik.

Herausgegeben

von
Johannes Ev. Habert,

Organist in Gmunden am Traunsee.
2. Jahrgang. **1869.** № 1.

Die „Zeitschrift für katholische Kirchenmusik" erscheint monatlich in einem halben Bogen gr. 8. Text und 1/4 Bogen Notenbeilagen. Der Preis für den Jahrgang von 12 Nrn. ist auf 2 Fl. Ö. W. = 1 Thlr. 10 Ngr. = 5 Francs festgesetzt, und ist im Vorhinein franco an den Herausgeber einzusenden. — Artikel oder Musikbeilagen, welche Aufnahme finden, werden honorirt. — Manuskripte werden nicht zurückgesandt. — Mehrstimmige Tonsätze müssen in Partitur eingesendet werden.

Die katholische Kirchenmusik.

I. Die Elemente der Musik.

(Fortsetzung.)

Nach diesen allgemeinen Erörterungen gehen wir über zur Betrachtung der kirchlichen Melodie. Unsere Zeitschrift ist eine Zeitschrift für katholische Kirchenmusik. Damit ist die kirchliche Melodie schon näher bestimmt. Die kirchliche Melodie muss katholisch sein. Damit ist, wie die nachstehenden Erwägungen zeigen werden, Alles gesagt.

Die Melodie ist die Seele der Musik [1]. In der Melodie spricht sich die jeweilige Empfindung und Gemüthsstimmung des Menschen unmittelbar aus. Je nachdem diese Gemüthsstimmung verschieden ist, muss daher auch der melodische Ausdruck derselben verschieden sein. In der Kirchenmusik wird er also ganz anders sein, als bei allen andern Gattungen der Tonkunst. Die Kirchenmusik ist ein Theil der kirchlichen Liturgie. In der Kirche darf der Tonsetzer nicht für sich allein sprechen, sondern nur als Wortführer, als Organ der Kirche, die durch die Gemeinde präsentirt wird. Nicht dem, was er etwa empfindet, soll er Ausdruck geben, sondern der Stimmung, die die ganze Gemeinde beherrschen soll. Seine Subjektivität muss zurücktreten. Der kirchliche Tonsetzer ist wie der Prediger, der nicht sein, sondern Gottes Wort verkündigt, und daher anders reden muss als der Schauspieler. Und doch — auch der kirchliche Tonsetzer — sollen seine Weisen zum Herzen dringen, müssen sie auch vom Herzen kommen — muss aus seinem innersten Herzensgefühle als einem unausschöpflichen Meere seine Begeisterung schöpfen, aber er schöpfe an dem jenseitigen Ufer. An diese im Wiederschein des Himmelslichtes prangenden Gestade wird er geistig getragen, wenn er in die Liturgie der Kirche sich

1) Dictionaire de plain chant. pag. 1180.

einlebt, wenn er in ernster Meditation den kirchlichen Text seinen Geist erleuchten und sein Herz erwärmen lässt. Die menschliche Subjektivität darf nicht verdrängt werden, sie ist von Gott; aber zurücktreten soll sie vor dem höheren Geiste, der in der Kirche lebt; »denn nicht ihr seid es, die da reden, sondern der Geist des Vaters ist es, der in euch redet.«[1]

Wie die Subjektivität des Tonsetzers so soll auch die Subjektivität des kirchlichen Textes selber gewissermassen zurücktreten. Nicht die einzelnen Worte, sondern den Sinn des ganzen Textes soll der kirchliche Tonsetzer zum Ausdrucke bringen.

Wie die Subjektivität des Tonsetzers so soll auch die Subjektivität der Ausführenden in der katholischen Kirchenmusik zurücktreten. Alles Solo-Unwesen ist dem katholischen Geiste entgegen.[2]

Der kirchliche Tonsetzer wird den Gesang, — die erste, allgemeine, angeborne Musik — nicht verdrängen durch die Instrumentalmusik.

Der kirchliche Tonsetzer wird dem vollen Gesang des gemischten Chores vor dem verstümmelten des Männerquartetts den Vorzug geben.

Die kirchliche Melodie, soll sie den Charakter der Allgemeinheit, Katholicität, nicht verlieren, muss einfach, ruhig, klar und bestimmt sein. Dieses wird sie sein, wenn sie sich vorzüglich in der natürlichen, diatonischen Tonreihe bewegt und chromatische Töne nur ausnahmsweise anwendet. In der Kirche, deren ernste, weite und hohe Hallen nicht für Kleinliches angelegt sind, soll entschiedene Männlichkeit, Starkmuth und nicht weichliche Weiblichkeit in jeder Kunst herrschen. Die Architektur ziehe kräftige Linien, die Malerei male mit ganzen Farben, die Musik ertöne in ganzen Tönen.

Wir werden hierüber christliche und neuere Schriftsteller später hören und führen daher hier nur die Griechen an.

Das diatonische Tonsystem ist wie das natürlichste so auch das älteste. Terpander (7 Jahrh. v. Chr.), oftmaliger Sieger bei den Karneen, ist der Gründer der griechischen Musik, insbesondere der griechischen religiösen Musik. Seine Muse, er war Dichter und Musiker, war den Göttern und dem Vaterlande geweiht. Seine Weisen waren ernst, männlich und erhaben, voll tiefer und schlichter Frömmigkeit. Er bediente sich des diatonischen Tonsystems. — Nach ihm kam der jüngere Olympos, ein Phrygier, der das chromatische und enharmonische Tongeschlecht einführte, indem er die aufregende Leidenschaftlichkeit der phrygischen Musik nach Griechenland verpflanzte. Bis dahin war alles diatonisch gewesen; jetzt sollte das Flickwerk der halben und Vierteltöne den Gesang süss machen.[3] Der feierliche Choral Terpanders musste der stürmischen Musik zu den

1) Matth. 10, 20.

2) Der griechische Lustspieldichter Aristophanes lässt in den »Wolken« den Dikäologos (eine allegorische Person, die gute alte Sitte vertretend) über den Gesangunterricht der jungen Athener unter anderem also reden:

»Trieb einer da Scherze und Possen etwa und versuchte sich Triller zu trällern,
Wie sie jetzt im Gebrauch nach des Phryies Manier halsbrechende Schnörkel und Sprünge,
Der kriegte von Schlägen ein tüchtiges Maass, da die heilige Kunst er entweihte.«

3) Aristides erklärt das diatonische Geschlecht für »mannhaft und strenge«, das chromatische sei »anregend und sanft«, »üppig süss und weinerlich«. Aristoxenos sagt, es werde von jenen Musikern angewendet, die immerdar vor Süssigkeit zerschmelzen wollen.

tanzenden Chören der Jünglinge und Mädchen weichen. Die alten Sänger Griechenlands hatten Hymnen zum Preise der Götter, Lehren der Moral und der vaterländischen Gesetze gesungen; jetzt sang man von Wein, Liebe und Lust. In der Poesie verdrängte um dieselbe Zeit die Lyrik, der Ausdruck des subjektiven Gefühls, das objektive, darstellende Epos, der schwülstige Dithyrambus den schlichten alten Hymnus.[1]) Die Musik wurde liederartig und — liederlich. Der Einzelgesang trat an die Stelle des allgemeinen Chorgesanges; die Hetären fingen an Poesie und Gesang zu treiben.[2]) Die Würde und Selbstständigkeit der Sänger ging verloren, seit Simonides von Keos seine Kunst für Geld übte. Es kamen die Virtuosen und Virtuosinnen, die nicht der Kunst dienten, sondern denen die Kunst dienen musste. Die Kunstfertigkeit verdrängte die Kunst. In dem Tongewimmel der Chromatik[3]) konnte aber der Virtuose seine Kunstfertigkeit, s e i n e Kunst, recht zeigen.

So haben denn bei den Griechen die zwei Saiten der Lyra lang und laut ertönt. Wir haben schon früher gehört, wie die edelsten Geister dieses hochbegabten Volkes dem Verfall der Musik zu wehren bestrebt waren. »Die Musik an ihre Aufgabe zu binden, dass die Melodie als Seele darin herrschen, und selbst wieder von einer edlen Richtung des Gemüthes beherrscht werden sollte, war das beständige Bestreben der grossen Dichter, der weisen Denker, selbst der Staatsmänner, die sich um Volksbildung und Jugenderziehung kümmerten, bis auf Platon herab, und es erfüllte sie eine wahre Furcht vor dem Umsichgreifen einer luxuriirenden Instrumentalmusik und vor einem zügellosen und launenvollen Spiele in dem schrankenlosen Reiche der Töne. Doch konnte dies Bemühen, das sich im Kampfe mit den Neigungen und stürmischen Forderungen des Theaterpublikums (der »Theatrokratia« bei Platon) befand, den Strom nur eine Zeit-

---

1) A r i s t o p h a n e s schwang seine scharfe Geissel über diese Dithyrambendichter. In den »Vögeln« lässt er einen derselben, den K i n e s i a s, also reden:

»In den Aether heben will ich mich
Und aus den Wolken mir holen einen Schatz
Luftwogengepeitschter, schneebestöberter Melodien.

P e i s t h e t ä r o s.

Im Reich der Wolken, sage, giebt es Melodien?

K i n e s i a s.

So ist's, in den Wolken baumelt uns're ganze Kunst,
Denn alle Dithyramben putzt man hübsch heraus
Mit Aetherflimmer, Dunkelbläue, Finsterniss
Und Flügelbraus« —

In den Wolken sagt er von ihnen:

»Drum singen sie auch von nassen Gewölks blitzzackenvernichtendem Sturmdrang,
Von des hunderthäuptigen Typho Gelock und der sengenden, sausenden Windsbraut.«

2) Die Athener haben der schönen Flötenbläserin, der Hetäre Lamia, als Venus Lamia einen eigenen Tempel erbaut!

3) Der Lustspieldichter Pherekrates lässt in seinem »Chiron« die Musik in Gestalt eines zerprügelten, misshandelten Weibes auftreten und sich bei der Gerechtigkeit über die Chromatiker bitter beklagen. Nachdem sie mehrere genannt und geklagt hatte, was sie ihr angethan, kommt sie auf den Schlimmsten unter ihnen, T i m o t h e o s —

»Ein Rothkopf aus Milet,
Aergeres that er mir als alle die vor ihm,
Ein unerhört Gewimmel von Ameisen war sein Sang.«

Wer ein naheliegendes Beispiel haben will, wie die Chromatik einen Choral entmannt, vergleiche das alte Osterlied mit dem modernisirten.

lang hemmen, aber nicht ableiten; die Fluth der neuen, den Sinnen schmeichelnden Musik brach, gegen Ende des peloponnesischen Krieges durch.« [1])

Erkennen, Wollen und Fühlen sind die Grundkräfte des menschlichen Geistes. Ist die Melodie Ausdruck des Gefühls, so ist der Rhythmus Ausdruck des Willens. »Der Rhythmus ist der Mann, die Melodie ist das Weib«, sagt Aristides. »Die Melodie ist der Lebensquell, die Seele der Musik, der Rhythmus ihr Athemholen.« [2]) Platon definirt den Rhythmus als die »Ordnung der Bewegung«, und Aristides nennt ihn eine »Zusammensetzung geordneter Zeitlängen«. Der natürliche Rhythmus der Töne besteht in der Hebung und Senkung. Die nachdrücklichere Betonung gibt den Eindruck des Gewichtigeren, Lastenderen, daher der Senkung; die flüchtigere gibt den Eindruck der Leichtigkeit, daher der Hebung. Diese nicht an eine mathematisch gemessene Zeiteintheilung gebundene rhythmische Hebung und Senkung vereinigt sich mit dem Accent des Textes als dessen musikalischer Ausdruck und hilft so mit zur vollen Aussprache des in dem Texte enthaltenen Sinnes und Gefühles. Hiermit ist ein geistig freies Element in der Musik vorherrschend, wie wir es antreffen in dem Psalmen- und Hymnengesang, in dem liturgischen Gesang der Kirche. Unser musikalischer Takt war im Rhythmus der alten Musik latent, bis er mit der vielstimmigen Musik des christlichen Mittelalters zum Vorschein kam, und nun in den Tagen der modernen Musik — in den Tagen der Trennung der Musik von der Kirche — den Rhythmus fast ganz verdrängt hat.

Wollen wir Rhythmus und Takt als Gegensätze darstellen, so können wir sagen:

Der Rhythmus ist der Musik angeboren, wesentlich; der Takt ist ihr als Kunst zugewachsen.

Der Accent des Rhythmus drückt die Quantität und Qualität des Tones aus, er ist epischer, plastischer Natur; der Takt drückt die Quantität aus, er ist mehr lyrisch, musikalisch.

Rhythmus und Takt sind die treibenden Elemente der Musik, aber der Rhythmus wendet sich an den Geist, an den Gedanken und an das Gefühl; der Takt ist sinnlicher Natur, er geht in die Füsse.

Der Rhythmus ist organische, der Takt mechanische Zeiteintheilung, ersterer ist Freiheit, letzterer Regelmässigkeit.

Der Rhythmus wägt, der Takt zählt.

Der Rhythmus richtet sich nach dem Text; der Takt ordnet den Text der Melodie unter.

Der Rhythmus ist erhaben über den Pendelschlag der Erdenzeit; dadurch ist er geeignet zu mahnen an die Ewigkeit, die absolute Zeit, und an den der unveränderlich, unendlich und ewig ist, der nicht unter das Maass der vergänglichen, messbaren Zeit und unserer leiblichen Sinne gestellt werden kann. Deswegen waltet er im liturgischen Gesange.

---

1) Otfried Müller, Geschichte der griechischen Literatur. S. 293.
2) Dictionaire, pag. 1180.

Der Takt ist der Famulus des Rhythmus, sein Geschäft ist ein polizeimässiges. Den Takt in den Choral einführen, heisst den Choral tödten.

Rhythmus und Takt manifestiren wieder die Doppelseitigkeit der Musik. Wir glauben nicht, dass die Ewigkeit das todte Meer der Zeit, sondern dass sie ein lebendiger Ocean ist, dessen Fluthungen in's diesseitige Lebensgebiet herüberwirken. Die geistig freie Bewegung der höheren Welt offenbart sich in Natur und Kunst als Rhythmus. Am diesseitigen Ufer des Oceans der Töne herrscht der Takt.

Rhythmus und Takt haben eine grosse Macht. Treibt doch der einfache Trommelschlag schon allein den ungebildeten Natursohn zum stampfenden Tanz, um wie viel intensiver wird das rhythmische Element wirken, wenn die Musik mit ihren reichen Mitteln und mit Vorsatz es zum Ausdruck bringen will. Die Musik hat Mittel, das rhythmische Element wie zu einem Stachel zuzuspitzen, sie wird die sinnliche Seite des Menschen bis zur Raserei aufregen können, aber das Gemüth wird sich verschliessen wie eine zarte Blume, um nicht entweiht zu werden.[1])

Fassen wir den Takt näher in's Auge, so finden wir, dass der gerade einen gleichartig, ruhig fortschreitenden Charakter hat, und dass der ungerade hüpfender, springender Natur ist. Das unserm $^2/_2$ oder $^2/_4$ Takt entprechende gerade Zeitmaass hiess bei den Griechen *Spondeus* »der Opferspenderrhythmus«; dem ungleichen Takt ($^3/_8$, $^3/_4$ etc.) entspricht das griechische Zeitmaass *Tribrachis* (auch *Choreus*, d. i. »Tänzer« genannt), mit dem sich, wie Dionys von Halikarnassus meint, »nichts Edles ausdrücken lässt«. Im Gegensatz zu Terpanders gleichen feierlichen Choralrhythmen hat Olympos den stürmischen, regellos schwärmenden choreischen Rhythmus eingeführt. Jener besang den »Zeus, den Anfang Aller«, dieser die Naturgöttin Kybele, zu deren Ehren Chöre und Tänze aufgeführt wurden, die sich bis zur fanatischen Raserei und zur Selbstverstümmelung steigerten. — Ich überlasse weitere Reflexionen dem Leser selbst, und bemerke nur, dass ich gefunden habe, dass die Melodienbücher zu den verschiedenen Diözesan-Gesangbüchern in Deutschland und Oesterreich ihrem Gehalte nach gerade um so höher stehen, je weniger Melodien mit ungeraden Takten sie enthalten.

Rhythmus und Takt schliessen sich aber nicht aus. Nicht um Trennung und Gegeneinandersein handelt es sich. Der Rhythmus walte im liturgischen Gesang, er ist dessen Leben und Zierde. In der Figuralmusik sollen Rhythmus und Takt zugleich herrschen. Wie sich die altchristliche Poesie von den allzusehr beengenden Fesseln der quantitirenden Metrik der künstlichen altklassischen Formen losmachte und den volksthümlichen Rhythmus bevorzugte, so wird auch die kirchliche Musik bestrebt sein müssen, das sinnliche Taktelement durch den freien Rhythmus geistig zu beleben und zu idealisiren. Wer wissen will, wie das sein kann und soll, gehe zur Quelle und studire die Werke eines Palestrina und seiner Zeitgenossen.

(Fortsetzung folgt.)

1) Ist's recht, wenn man in Kirchenmusiken bei jedem Takt sein Kopfstück bekommt, d. h. bei jedem Niederstreich einen Paukenschlag und Trompetenstoss und, um es noch eindringlicher zu machen, auch den Niederschlag des Taktgebers anhören muss?

Welche Sprache führen die P. T. Hochw. HH. Bischöfe Oesterreichs über die katholische Kirchenmusik?

In Nr. 12 der »Fl. Bl.« von Witt lese ich auf Seite 89, dass es wohl kein verfehlter Schluss sein werde, »wenn wir sagen, dass nach dem am 8. December 1869 zu beginnenden Concile die Bischöfe des Erdkreises, die Provinzial- und Diözesan-Synoden in unserer Angelegenheit nicht mehr schweigen, ja vielfach eine andere Sprache führen werden als bisher.« Die Bischöfe Oesterreichs, sowie Provinzial-Concilien dieses Reiches haben bis jetzt nicht geschwiegen, und ich habe mir vorgenommen, die aktenmässigen Beweise hier beizubringen, um eines Theils zu zeigen, dass in Oesterreich in dieser Angelegenheit schon vor dem künftigen Concile gesprochen wurde, dass voraussichtlich die Bischöfe Oesterreichs auch nach dem Concile nicht genöthigt sein werden, eine andere Sprache zu führen, und anderen Theils, wenn möglich, Herrn Witt eine bessere Meinung in dieser Beziehung beizubringen. Bekanntlich sandte Herr Witt im vorigen Jahre eine arge Verläumdung über die Bischöfe Oesterreichs in die Welt. Bis heute hat er weder widerrufen, noch die Beweise für seine Behauptung beigebracht. Herr Witt mag die Sache leicht nehmen und vielleicht stillschweigend darüber hinausgehen wollen; wir werden die Sache jedoch im vollen Ernste immer behandeln und nicht eher schweigen, bis Herr Witt entweder bewiesen oder widerrufen hat.

1.

Wir beginnen gerade mit Steiermark. Im kirchlichen Verordnungsblatt für die Seckauer Diözese XII. vom Jahre 1865 lesen wir, nachdem der Plan der weiteren Herausgabe der »*Musica divina*« von Proske (wie das bischöfliche Ordinariat in Regensburg den dortigen Diözesan-Clerus auf die Bedeutsamkeit und den Plan des Unternehmens aufmerksam machte), mitgetheilt wurde, folgendes:

»Indem ich dieses Ausschreiben des bischöflichen Regensburger Ordinariates meinem hochwürdigen Diözesan-Clerus zu dessen Orientirung über das ganze Unternehmen mittheile, spreche ich den Wunsch aus, dass auch in unserer Diözese diese ältere Kirchenmusik nach und nach immer mehr Aufnahme finde, und von recht vielen Kirchen, wenn auch nicht das ganze Werk, so doch einzelne Theile desselben angeschafft werden. In so manchen Kirchen unserer Diözese, ich spreche nicht von der Domkirche, den Stiftskirchen und vielen Kirchen in Graz, sondern von solchen Kirchen im Lande, wo nur kleinere Gesangs-Chöre verwendet werden können, scheuet man auch jetzt vor schwierigeren kirchlichen Gesängen nicht zurück und führt sie gut aus, es wird also nicht fehlen, dass auch solche ältere Werke gut zur Ausführung gelangen werden. Besonders soll aber in den Seminarien ein guter Grund gelegt werden, damit aus denselben Kräfte hervorgehen, die geeignet sind, dereinst in ihrem Kreise für die Verbesserung der Kirchenmusik zu arbeiten. Es wird dann gut sein, wenn sie unter den Kirchenmusikalien jener Kirchen, bei denen sie angestellt sein werden, solche Werke finden, deren Ausführung zu ermöglichen, sie die nöthigen Kenntnisse sich angeeignet haben. Dadurch wird es geschehen, dass in nicht gar langer Zeit zur Verherrlichung der Kirche Christi, der Pflegerin und Bewahrerin aller wahren Kunst, Vieles beigetragen werden wird.«

Mit Recht bemerkte der Einsender des kirchlichen Verordnungsblattes, »dass schon vor Witt's »Fl. B.« die österreichischen Bischöfe die Werke Palestrina's u. s. w. empfohlen haben.« Nächstens werden wir hören, was das »Wiener Provinzial-Concil« im Jahre 1858 über »Kirchengesang und Kirchenmusik« verordnete. [1]

(Fortsetzung folgt.)

1) Die Redaction dieser Zeitschrift erlaubt sich an die Hochwürdigen Leser aus

Correspondenz.

Cäcilienfest zu Göttweig. In der Octav des Festes der heil. Cäcilia, dieser liebenswürdigen Patronin der Kirchenmusik, findet alljährlich im Benediktinerstifte zu Göttweig (Diözese St. Pölten), eine grössere musikalische Produktion statt, bei welcher sich die Dilettanten und Liebhaber ernster Musik aus der Umgegend einfinden. Gewöhnlich wird ein Oratorium aufgeführt, dem in der Regel noch andere Kompositionen ernster Natur folgen. Vor drei Jahren hörte ich Kempter's »Die Hirten von Bethlehem«, im vorigen Jahre »Elias« und heuer »Paulus« von Mendelssohn. Wer die genannten Oratorien kennt, weiss, mit welchen Schwierigkeiten die stilgerechte Aufführung derselben verbunden ist, zumal an einem isolirten Orte, wie das auf einem Berge gelegene Stift Göttweig. Und doch wurden alle Schwierigkeiten — Dank der alle Anerkennung verdienenden Thätigkeit des dortigen Regens-Chori P. Hermann Moser (geb. zu Krems) überwunden, und die Produktion gestaltete sich unter seiner verständigen Leitung zu einer durchwegs gelungenen. Geistliche, Adelige, Beamte, Advokaten, Soldaten, Schullehrer und Studenten wirken bei solchen Gelegenheiten in vollster Harmonie zusammen, so dass es schwer zu sagen ist, wer dabei mehr Genuss hat, ob die Zuhörer oder die Künstler. Nach der musikalischen Produktion versammelte der kunstsinnige Herr Prälat, Engelbert Schwertfeger, alle am Cäcilienfeste Theilnehmenden an seiner Tafel, selbst die Schaar der im Stifte befindlichen Sängerknaben darf an diesem Tage mit den Grossen an demselben Tische speisen. Alles war vergnügt, und nach Tische vereinigte sich die Elite der Künstler in der Wohnung des allgemein beliebten Regens-Chori, um durch Aufführung einiger Streichquartette sich ein Privatvergnügen zu machen und den schönen Tag würdig zu beschliessen. — Wodurch will man diese Poesie ersetzen, falls die Klöster Oesterreichs dem Moloch eines materiellen Zeitalters zum Opfer fallen sollten?!

Dr. Anton Kerschbaumer.

Besprechungen.

1.

Gebet- und Gesangbuch für die studirende Jugend. Von Josef Gabler, Pfarrer. St. Pölten 1868. In Commission bei Passy und Sydy.

Ein prächtiges Büchlein! Seine Vorzüge bestehen kurz darin, dass es von Gebeten nur die nothwendigsten und dazu meistens Kirchengebete enthält, theilweise mit deutschem und lateinischem Texte, und dass die Auswahl der Lieder eine sorgfältige ist, die theils das Bestehende, theils aber auch, was besonders anerkennend hervorgehoben werden muss, das alte katholische Kirchenlied berücksichtigt hat. Dieser praktischen Richtung wegen empfiehlt sich das Büchlein selbst sehr zur Einführung an Gymnasien, und es ist zu wünschen, dass es in die Hände recht vieler junger Leute kommen möge.

2.

Katechismus der Orgel. Erklärung ihrer Struktur, besonders in Beziehung auf technische Behandlung beim Spiel. Von E. F. Richter, Organist zu St. Nikolai und Professor am Conservatorium der Musik zu Leipzig. Mit 25 in den Text gedruckten Abbildungen. Leipzig 1868. Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber. Preis 10 Ngr.

Die Verlagshandlung J. J. Weber in Leipzig hat verschiedene illustrirte Katechismen herausgegeben: Nr. 64 enthält einen Katechismus der Orgel. Der Name des Büchleins sagt, dass der Inhalt desselben in der Form von Fragen und Antworten dargestellt wird. Der Inhalt selbst behandelt in 17 Kapiteln die Orgel im Allgemeinen, die Orgelstimmen, das Innere der Orgel, von den Pfeifen und ihren Bestandtheilen, von den Windladen, von den Manualen und ihrer Verbindung mit der

---

anderen Diözesen die Bitte zu stellen, hieher bezügliche Verordnungen etc. zu obigem Zwecke mitzutheilen.

Windlade, von den Registern, von den Bälgen, Windkanälen und ihrer Verbindung mit der Windlade, von den Stimmen einer Orgel und deren Charakter, Dispositionen verschiedener Orgeln, über die charakteristische Verschiedenheit der Manuale, von der Registrirkunst, allgemeine Grundsätze beim Spielen der Orgel, über den pneumatischen Hebel oder das pneumatische Werk, über Intonation, Temperatur, Stimmung und das Stimmen der Orgel, über Störungen im Mechanismus der Orgel und ihre Abhilfe und über Entstehung, Aus- und Fortbildung der Orgel. Aus diesem Inhalte ersieht man, dass vorliegender Katechismus alles enthält, was einem Organisten über sein Instrument zu wissen nothwendig ist. Die Erklärungen sind sehr klar, und wo es nothwendig ist, mit Illustrationen versehen. An der Hand dieses Büchleins wird es jedem leicht werden, sich über den Mechanismus etc. der Orgel, die man gerade auf einem Chore zu spielen hat, zu unterrichten. Um eine gründliche Kenntniss sich zu verschaffen reicht es aber nicht hin, ein solches Buch nur zu lesen, nein, so weit es möglich ist, muss man alles an einer Orgel selbst anschauen. Bei dieser Gelegenheit muss ich besonders darauf hinweisen, dass jeder Organist es ja nicht unterlasse, fleissig zuzusehen, wenn etwa eine neue Orgel auf seinem Chore gebaut, oder ein älteres Werk umgeändert oder verbessert wird. Wer eine solche Gelegenheit vorübergehen lässt, der zeigt wirklich eine grosse Gleichgültigkeit und verdient den schärfsten Tadel dafür. J. E. H.

Mittheilungen.

Gesellschaft für Musikforschung. Eine Anzahl der angesehensten musikalischen Schriftsteller, Musikfreunde, Antiquar-, Buch- und Musikhandlungen Deutschlands haben sich verbunden, um gemeinschaftlich eine Monatschrift herauszugeben, deren ausschliesslicher Zweck die Förderung der Musikgeschichte sein soll. Sie hoffen durch diese Gemeinsamkeit nicht nur manche Lücke in der Musikgeschichte auszufüllen und der Mittelpunkt verwandter Bestrebungen zu werden, sondern auch im Publikum für diese noch sehr vernachlässigte Wissenschaft ein regeres Interesse zu erwecken. Nach dem vorliegenden Programme der Monatshefte für Musikgeschichte werden besonders folgende Punkte ins Auge gefasst werden: 1) Biografien alter Tonkünstler, mit besonderer Berücksichtigung der so sehr vernachlässigten Deutschen. 2) Allgemein musikgeschichtliche wissenschaftliche Aufsätze, Abdrücke von Manuskripten etc. 3) Beschreibung seltener Druckwerke. 4) Bibliografische Arbeiten: *a.* Cataloge von öffentlichen und privaten Bibliotheken; *b.* Verzeichnisse von neueren und neuen Werken über Musik im Anschlusse an Forkel und Becker; *c.* Kritiken über Werke, welche nur die Musikgeschichtsforschung betreffen. — Der Abonnementspreis beträgt für den Jahrgang 2 Thlr. und ist pränumerando zu zahlen. Das Heft erscheint am 1. jeden Monats im Umfange von 1—2 Bogen. Jede Buchhandlung nimmt Bestellungen an.

Die Redaktion hat Herr Rob. Eitner in Berlin, Schöneberger Strasse 4 übernommen. Unter den Mitgliedern der Gesellschaft finden sich Namen, wie: Chrysander, Döring, Arrey v. Dommer, Riedel, Ritter, Schubiger, Seiler u. a., welche auf gediegene Arbeiten schliessen lassen.

Zur Musikbeilage.

Die Messe, welche in der ersten Beilage d. J. beginnt, ist bloss für 4 Singstimmen geschrieben, ohne Rücksicht auf irgend eine Begleitung. Eine Orgelbegleitung wurde *ad libitum* beigegeben, um manchen Wünschen zu begegnen. Aus der Orgelbegleitung kann man sich selbst die Begleitungsstimmen für ein Streichquintett (2 Violinen, Viola, Cello und Violon) leicht herausschreiben, wenn man die Messe mit Begleitung eines solchen aufführen will. Wo man die Gesangskräfte hat, wird man am besten thun, sie ohne Begleitung aufzuführen. J. E. H.

Verleger und verantwortlicher Redakteur: Johannes Ev. Habert. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Zeitschrift

für

katholische Kirchenmusik.

Herausgegeben

von

Johannes Ev. Habert,

Organist in Gmunden am Traunsee.

2. Jahrgang. **1869.** № 2.

Die „Zeitschrift für katholische Kirchenmusik" erscheint monatlich in einem halben Bogen gr. 8. Text und ¼ Bogen Notenbeilagen. Der Preis für den Jahrgang von 12 Nrn. ist auf 2 Fl. Ö. W. = 1 Thlr. 10 Ngr. = 5 Francs festgesetzt, und ist im Vorhinein franco an den Herausgeber einzusenden. — Artikel oder Musikbeilagen, welche Aufnahme finden, werden honorirt. — Manuskripte werden nicht zurückgesandt. — Mehrstimmige Tonsätze müssen in Partitur eingesendet werden.

Die katholische Kirchenmusik.

(Fortsetzung.)

I. Die Elemente der Musik.

C. Die Harmonie.

Erkennen, Wollen und Fühlen, so heissen die Grundkräfte des menschlichen Geistes. Selten oder nie wirken sie vereinzelt. — Die erkennende Kraft des menschlichen Geistes offenbart sich in der Musik vornemlich durch die Gestaltung der Harmonie. Wie der Geist Gottes über dem Chaos der Weltelemente ordnend waltet, so waltet der Menschengeist über dem Reiche der Töne und ordnet sie zu Harmonien. Die Melodie stellt sich dar als zeitliche Form der Musik, sie spinnt sich wie an einem Faden in die Länge; die Harmonie gibt der Musik auch die räumliche Erweiterung und Ausbreitung. Die Melodie ist die Lyrik, die Harmonie die Epik und Dramatik der Musik; jene ist subjektiv, diese objektiv. Der in sich versenkte und verschlossene Geist hat die Augen geöffnet, und schaut die unendliche Mannigfaltigkeit der Welt.

Die alten Völker hatten und die ausserchristlichen Völker haben keine musikalische Harmonie in unserm Sinne. Selbst den in allen Künsten und Wissenschaften so hoch stehenden Griechen war die Harmonie unbekannt und in ihrem Musiksysteme auch unerreichbar. Es ist doch wohl kein Zufall, dass erst die christlichen Völker die Harmonie entdeckt und ausgebildet haben? Das menschheitliche Selbstbewusstsein stammt aus dem Christenthume, diese Erkenntniss durchdrang auch die Musik und gebar die Harmonie. Hucbald (geb. 840) war der Erste, der es wagte, mehrere gleichzeitig in verschiedenen Intervallen in einer fortgesetzten Reihe singende Stimmen zu verbinden.

Die Harmonie ist also im unwissenden Mittelalter erfunden und ausgebildet worden, in jenem Zeitalter, welches auch die herrlichen gothischen Dome baute, die wir nie genug bewundern können. Rousseau hat die

Harmonie eine gothische Erfindung genannt.[1] Weil die Entstehung der Harmonie uns in's dämmernde Mittelalter versetzt hat, möge es uns erlaubt sein, in mittelalterlich mystischer Weise Einiges über dieselbe zu sagen.

Jedes wahre Kunstwerk wird in allen seinen Theilen dem Kenner eine innige Beziehung des Einzelnen zum Ganzen und der Theile zu einander offenbaren. Wenn dies nun schon bei den Werken der Menschen gefordert werden darf, wie viel mehr wird es bei den Werken Gottes der Fall sein; und wenn die menschlichen Kunstwerke, die göttliche Komödie Dante's, Rafael's Stanzen, die Dome zu Köln, Strassburg, die Schöpfungen eines Palestrina, Sebastian Bach, Mozart, Beethoven, sinnige Kommentatoren gefunden haben, so war es von jeher auch die schönste Aufgabe für den denkenden Menschengeist, das grösste und höchste Kunstwerk, das Weltall als Gottes Werk zu erkennen und zu erklären. Und wenn jene Kommentatoren die Grenzen der Gewissheit überschreitend, in Ahnungen sich ergehen, wer mag es diesen verargen, wenn sie einem unendlich tiefer und reicher angelegten Werke gegenüber stehend, das Gebiet der Gewissheit zu enge finden und in Ahnungen aussprechen, was sie, erdrückt fast schon von dem Reichthume des offen und nahe Daliegenden, auch noch in der Ferne und wie im Spiegelbilde schauen. Der benimmt der Kunst selbst die erhabensten Fittige, der die Ahnung verbannt. Eine derart lappländisch kalte Anschauung schädigt wie ein eisiger Reif den Baum menschlicher Erkenntniss, der mit Blüthen und Früchten in gleicher Weise geschmückt ist. Auch die Blüthen sind ihm zur Zierde, wenn sie gleich nicht alle zur Frucht der Erkenntniss reifen.

In der S. 65 (1868) dieser Zeitschrift werden die Musik und die Menschheit treffend verglichen. Wir wollen nachstehend ganz kurz die Musik als reales Bild des dreieinigen Gottes und der dreifaltigen Schöpfung nach dem Vorgange P. Peter Singer's[2] darstellen.

Vor Allem ist gewiss, dass die Grundprinzipien der Musik nicht von den Menschen willkührlich erfunden, sondern dass sie vom Schöpfer in vollkommenster Uebereinstimmung mit dem ganzen von ihm erschaffenen Weltall in der Schöpfung selbst real gegründet worden sind. Gott hat sie geschaffen, der Mensch hat einige derselben bereits gefunden, andere derselben wird er erst finden müssen. Das Werk offenbart den Meister, alles Erschaffene den Erschaffer; also offenbaren auch jene von Gott geschaffenen Elemente, die im Tonreich laut werden, den Schöpfer. Das Werk soll den Meister loben. Das Alles ist gewiss also; nicht so gewiss sind die Erkenntnisse der Menschen. Das Buch der Schöpfung ist richtig geschrieben, ob es der Mensch richtig liest, das ist eine andere Sache. Doch ist es erlaubt zu rathen, bis die Räthsel gelöst sind.

Der harmonische Dreiklang, von Vogler die dreieinige Harmonie genannt,[3] erscheint in seiner ganzen musikalischen Existenz als ein unverkennbares und sehr ausdrucksvolles Bild der ewig in sich ruhenden Har-

1) Essai sur l'Origine des Langues. Chap. 18.
2) Metaphysische Blicke in die Tonwelt. München 1847.
3) Schon jeder einzelne Ton ist dreifaltig und zeigt uns nicht bloss im Bilde, sondern in der That wie drei eins sein können. Wahrscheinlich ist dem Leser die Erscheinung bekannt. Schlägt man einen tiefen Ton, z. B. das grosse C auf dem Klavier stark an, so

monie des dreieinigen Gottes, welcher zugleich der Urgrund alles Erschaffenen, sowie dessen Ziel und Ende ist. Das Wesen dieser dreieinigen Urharmonie bilden drei Töne, wovon der erste als das die ganze Harmonie begründende Prinzip, der zweite als der den ersten als Grundton offenbarende und die ganze Harmonie charakterisirende und der dritte als der beide zu einem vollkommenen, harmonischen Ganzen einigende Ton erscheint. Diese dreieinige Harmonie ist die einzige, ganz selbstständige, nur in sich selbst ruhende Harmonie; alle übrigen Harmonien finden in sich keine Ruhe, sind sich selbst nicht genügend, streben nach dieser Urharmonie, in der sie allein Ruhe finden. Die dissonirenden fordern mit Ungestüm, die konsonirenden mit sanfter Anerkennung ihrer Abhängigkeit und Unfähigkeit, sich selbst zu genügen, ihre Reduktion in den Dreiklang. Der Dreiklang ist ferner der Ursprung aller übrigen Harmonien. Endlich ist diese Urharmonie auch der Endzweck aller Harmonien und Melodien: alle müssen zur Verherrlichung der Urharmonie das ihrige beitragen, sowie in der erschaffenen Allheit alles letztlich zur Verherrlichung des dreieinigen Gottes das seinige beitragen muss.

Diese Harmonie bietet zugleich ein sehr bedeutungsvolles Sinnbild der Gottheit dar, insofern diese ihre unendlichen Erbarmungen im Erlösungswerke offenbarte, in welchem die zweite göttliche Person selbst sich erniedrigte und eine leidensfähige schwache Menschengestalt angenommen hat. Es erscheint nämlich dieser Dreiklang auch in leidender Gestalt, nicht zwar, als wären alle drei Töne desselben leidend (denn der erste und dritte Ton bleiben in ihrer vorigen Form), sondern nur der zweite Ton wird erniedriget, nimmt eine leidende Gestalt an, und begründet hiedurch gleichsam eine neue Welt in dem grossen Reiche der Molltonarten, ja die ganze Tonwelt erleidet hiedurch wesentliche Veränderungen, die schon so manchem tiefer denkenden Musiker und Metaphysiker sehr zu schaffen gaben, da auf diese Weise Gesetze in die Tonwelt eintraten, welche beim äussern Anblicke jedem als Verstimmungen und Mängel erscheinen, tiefer betrachtet aber eine grosse Weihe erhalten, da ihnen das höchste aller Werke Gottes zu sinnbilden gegönnt wird. — Die absteigende Mollscala hat eine ganz leidende Form, und erscheint als ein treffendes Bild des Herabsteigens des ewigen Wortes in schwacher und leidensfähiger Gestalt, um durch sein Leben, Leiden und Sterben das Menschengeschlecht zu erlösen. Die aufsteigende Mollscala hingegen hat alle Töne der auf dem Grundtone des Molldreiklanges aufgesetzten Durtonleiter mit Ausnahme eines einzigen Tones, der kleinen Terz, die sie als Charakter des Leidens beibehält, und zeigt sich so, gleichsam in die Durscala umgewandelt, als ein sprechendes Bild des Aufsteigens des Gottmenschen in seiner glorificirten Menschengestalt, die er nicht ablegte, sondern als Charakter der über-

---

erscheint die Quint und die Terz in seinem Gefolge und zwar in der schönsten Lage, die es für den Dreiklang gibt, nämlich:



standenen Leiden — mit den Siegeswunden prangend — zum ewigen Beweise der unendlichen Erbarmung der Gottheit beibehielt.

Nach dem Dreiklange begegnet uns eine zweite Harmonie, welche ganz das Bild des Dreiklanges in sich trägt, jedoch einen charakteristischen Beiton enthält, der die ganze Harmonie als sich selbst nicht genügend darstellt, sondern ihre Reduktion in den Dreiklang fordert, zu dessen Dienste sie das Dasein hat. Es ist dieses der sogenannte **Septakkord**, der in seinen drei ersten Tönen das reine Bild der dreieinigen Urharmonie an sich trägt, durch seinen vierten Ton aber — die kleine Septime nämlich — sich als eine nicht in sich ruhende, sondern nur zum Dienste des Dreiklanges bestimmte Harmonie charakterisirt. Diese Harmonie zeigt sich als ein lebendiges Bild der englischen Natur — der reinen erschaffenen Geisterwelt —, die als rein geistiges Wesen das Bild der Gottheit am meisten an sich trägt und sich nur dadurch charakterisirt, dass sie nur Geschöpf ist, mithin, sowie sie ihre ganze Wesenheit nicht aus sich, sondern nur vom Schöpfer erhielt, auch nicht in sich ruhen kann, sondern nur im Schöpfer, zu dessen Verherrlichung und unmittelbarem Dienste sie erschaffen worden. Diese Harmonie, so wie sie der Urharmonie am ähnlichsten, ist auch ihre nächste unmittelbare Dienerin und gewöhnliche Begleiterin. Auffallend ist bei dieser Harmonie, dass sie, mag sie als Dienerin des Dur- oder Moll-Dreiklanges auftreten, nie leidend wird; denn auch die englische Natur wurde durch die Menschwerdung nicht leidend, sie dient und huldigt auch dem Gottmenschen, ohne Veränderung ihres Standpunktes ebenso, wie der hochheiligen Dreieinigkeit vor der Menschwerdung des ewigen Wortes.

Nach dieser ersten Hilfsharmonie erscheint in der Tonwelt noch eine zweite, die ebenfalls wie die vorige das Bild der Urharmonie in sich trägt, jedoch auch einen neuen — in der Urharmonie nicht vorkommenden Ton enthält, der ziemlich hart klingt und nur durch zweckmässige Bearbeitung die gehörige Wirkung macht. Es ist dieses der sogenannte **Quintsextenakkord** auf der Unterdominante, das Bild des Dreiklanges darstellend, mit der hartklingenden Sext, welche die ganze Harmonie als Hilfsharmonie charakterisirt und zur Dienerin der Urharmonie macht. Dieser Akkord erscheint als Bild der menschlichen Natur und als zweite zum Dienste des Dreiklanges bestimmte Hilfsharmonie. Er hat das besondere vor dem vorigen, dass er in der Begleitung und Bedienung des leidenden Dreiklanges ebenfalls leidend wird, sowie die menschliche Natur auch am Leiden des Gottmenschen Theil nehmen muss, und nur durch Leiden mit ihrem Oberhaupt in die Herrlichkeit eingehen kann.

Aus diesen drei wesentlichen (?) Harmonien, sagt Singer, ist die ganze Musik zusammengesetzt. Alle übrigen erscheinen nur als verschiedene Modifikationen dieser drei Harmonien, oder als solche, die nur durch die mannigfaltigen Verbindungen der nämlichen Harmonien, durch Rückhalte oder Vorausnahmen eine formelle (keine reelle) Existenz erhalten, oder endlich als solche, die nur gleichsam auf melodische Art aus durchgehenden Tönen entstehen und daher keine bleibende Existenz haben, sondern nur eine vorübergehende Rolle spielen, wie die übrigen Geschöpfe Gottes, ausser der englischen und menschlichen Natur. (Fortsetzung folgt.)

Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien.

Unter diesem Titel ist in der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung in Wien von dem fleissigen Verfasser des berühmten »Chronologisch-thematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke W. A. Mozarts« und dem Herausgeber der »Drei und achtzig neu aufgefundene Original-Briefe Ludwig van Beethovens« — Dr. Ludwig Ritter von Köchel ein interessantes Werk erschienen, aus welchem wir ein paar Stellen den geehrten Lesern mittheilen wollen.

»Unter den Instrumenten, welche ebenso der frühesten wie der neuesten Zeit angehören, ist billig an der Spitze zu nennen: die Orgel, die Königin aller Instrumente, die mit ihren Klängen der Weihe und Kraft sowohl selbstständig als auch als Grundlage der Begleitung des Gesanges die grössten Räume zu erfüllen mag. Die Bedeutung und das Bedürfniss eines guten Organisten wurden zu jeder Zeit gefühlt, nur am Schlusse der Periode Reutter wusste man sich auch ohne einen dabei Angestellten zu behelfen. Die Zahl der Organisten war durchschnittlich 2 bis 3, von 1639 bis 1740 aber stieg sie auf 4, 5, ja sogar bis 7 gleichzeitig Angestellte, seit 1772 hielt man sich an die Zahl zwei. Ausser den Niederländern erscheinen Deutsche als Regel, Italiener als Ausnahmen. Namen von grosser Berühmtheit auf der Orgel, nicht bloss in Wien, waren nebst vielen Andern: Wilhelm Formellis, Karl Luyton, Jakob Häsler, Liberalis Zanchi, Wolfgang Ebner, Joh. Kaspar Kerl, Joh. Jac. Froberger; sie waren gewöhnlich auch Komponisten und als Theoretiker ausgezeichnet, wie unser J. G. Albrechtsberger, Simon Sechter u. a.«

Seite 26 lesen wir über:

»Heranbildung junger Musiker.«

»Noch in unseren Tagen, wo an Konservatorien, Gesangsschulen, Liedertafeln, Privatunterrichtsanstalten kein Mangel ist, sehen sich doch grössere Musikkapellen veranlasst, sich ihren Bedarf, besonders an Knabenstimmen, selbst heranzubilden und die aufzuführenden Musikstücke mit ihnen einzuüben. Solche Institute findet man noch in Klöstern, an Domkapellen und auch an kleineren Musikchören. Ihre Nothwendigkeit stellte sich noch dringender in früheren Zeiten heraus und es ist leicht begreiflich, dass auch die kaiserliche Hofkapelle darin nicht zurückbleiben konnte. Ueber dieses Institut der »Singer- oder Cantoreyknaben« liegt eine Verordnung des Römischen Königs Ferdinand I. vom Jahre 1554 vor,[1] worin dem Kapellmeister Petrus Mässanus die Singerknaben mit folgender Bestimmung zugewiesen werden: »Uber das sollen Ime auf vunderhaltung sein selbs person, auch eines preceptors zu der Grammaticen, aines schaffers, aines Hausknechts, einer Köchin vnd ihrer Gehilfin, eines preceptors zum vorsingen vnd 24 Singerknaben für essen, trinkhen Herberg petgeld Wesh vnd für allen Hausrat wochentlich funf vnd dreissig gulden Reinisch in Müntz gereicht werden, Davon solle er auch alle obbemelte personen ausser seins vnd der Knaben zu besolden schuldig sein.«

Diese wenigen Citate werden für die Leser einer »Zeitschrift für katholische Kirchenmusik« genügen, um das Werk als sehr interessant und sehr lesenswerth zu halten, welches ich hiemit der vollsten Beachtung bestens empfohlen haben wollte.

---

1) Derselbe Kaiser hat auch in Graz ein gleiches Stift: Ferdinandeum, gegründet, in welchem die Konviktisten die Wohlthat eines Freiplatzes im Konvikte bis zur Vollendung der Fakultätsstudien genossen, mit der Verpflichtung als Knaben im Dome zu singen. Nach dessen Auflösung im Jahre 1848 erhalten dieselben die Stipendien nur im Geld, ohne ihrer Verpflichtung in der Kirche nachzukommen. Sie sollen zwar jetzt auch noch sehr fleissig und eifrig singen, nur nicht in der Kirche, sondern in der Bierkneipe.

Gelegentlich möchte ich aber auch P. Utto Kornmüller's Lexikon der kirchlichen Tonkunst zur Sprache bringen, um einige Mängel nicht etwa zu rügen, o nein! sondern nur zu berichtigen, und beginne mit dem kaiserlichen Hofkapellmeister Johann Josef Fux. Derselbe ist nicht, wie es im Lexikon heisst, in Obersteiermark, sondern in Hirtenfeld bei St. Marein in Steiermark geboren. St. Marein liegt zwischen Graz und Feldbach.[1] Derselbe konnte seine musikalische Erziehung daher auch nicht in Böhmen genossen haben, da er von armen Aeltern, Kleinhäusler, geboren ist. Von seinen zahlreichen Kompositionen befinden sich in der kaiserlichen Hofbibliothek die Partituren von 15 Messen, 36 Gradualien und dergl., 10 geistliche Oratorien, 16 Opern und *feste teatrali.* Auch der Todestag dieses grossen Tondichters und Gelehrten ist nicht unbekannt. Er starb am 13. Febr. 1741 — 81 Jahre alt. In seiner letztwilligen Anordnung vom 5. Jänner 1732 war Fux in der Lage, ausser der Einsetzung einer Universalerbin einem Legatar 10,000 Fl. zu vermachen, ein Beweis, dass die kaiserliche Huld Ihren Schützling nicht darben liess. Aus obigem Testamente wurde der Geburtsort konstatirt. Herr Dr. von Köchel reiste im Jahre 1867 eigens nach St. Marein um auch den Geburtstag zu erfahren, was ihm aber nicht gelang, weil die alte Pfarrkirche alldort abgebrannt ist, und mit ihr auch die Pfarrmatrikeln verbrannten. Er besichtigte dann das Geburtshaus, auf welchem noch ein Nachkomme seines Bruders im Besitze ist, und in welchem ein altes Bild vom Oberkapellmeister Joh. Jos. Fux noch zu sehen ist.

Weiters werden im genannten Lexikon Namen vermisst, die in letzterer Zeit für die Kirchenmusik thätig waren. So z. B. U. Harrasser, der als Schriftsteller sich um den Choral durch Bekämpfung falscher Aufklärung gewiss verdient gemacht hat. Was die weiteren Unrichtigkeiten, z. B. der »Glocken« betrifft, werden wir ein anderes Mal berichten.[2]

L. C. S.

Besprechungen.

3.

Der hypothesirte S. Stehlin'sche Choral, oder Beleuchtung der von demselben herausgegebenen: »Chorallehre nach den Grundgesetzen des mittelalterlichen Tonsystems.« Von Ludwig Carl Seydler, Domorganist und Gesangslehrer im Fürsterzbischöflichen Priester- und Knabenseminar u. s. w. Graz, Ulrich Moser's Buchhandlung. 1869.

Seiner Natur nach ist und bleibt der Choral ein diatonischer Gesang. In denselben andere Halbtöne einführen, andere gebrauchen als die ihm eigenen, heisst seine Natur tödten. Zu jenen, welche dieses versucht haben, gehört auch Stehlin mit seiner Chorallehre. Seydler hat in früheren Jahren in der Luxenburger »Cäcilia« die Widersprüche, Unwahrheiten, willkührlichen Uebersetzungen, Auslassungen und Verdrehungen das Textes u. s. w., welche in der Stehlin'schen Chorallehre vorkommen, schlagend widerlegt und nachgewiesen. Da in neuerer Zeit nun diese Chorallehre wieder angepriesen wurde, so fand es Seydler für zweckmässig einen Separat-Abdruck seines Artikels zu veranlassen. Dieser erschien unter obigem Titel mit einem Vorworte vermehrt. Sehr bezeichnend wird in diesem Titel der Stehlin'sche Choral ein hypothesirter genannt, da seiner Lehre jede reelle Grundlage fehlt. Allen Kennern und Freunden des Choralgesanges, besonders aber jenen, denen die

1) Blätter für Landeskunde 1866, 2. Jahrg. Nr. 1, von Dr. L. v. Köchel. Eine Biographie Fux's ist vom selben Verfasser unter der Presse.

2) Dafür werde ich sehr dankbar sein. Es ist mir unmöglich das Lexikon Kornmüller's zu besprechen, da mir dasselbe nicht eingesendet wurde. Vor beinahe 2 Jahren, wenn ich nicht irre, wurden mir von der Verlagshandlung (Weger in Brixen) die ersten drei Bogen desselben zur Ansicht gesendet. Ich musste sie auf mehrere Unrichtigkeiten, Auslassungen u. s. w. aufmerksam machen. Sollte dieses so übel vermerkt worden sein?

Anm. des Red.

Kenntniss dieses Gesanges eine Pflicht ist, sei dieses Schriftchen daher sehr warm empfohlen.

4.

Cyclus katholischer Kirchengesänge. Herausgegeben vom Cäcilia-Vereine in Südtirol. 1. Jahrg. 8. u. 9. Heft. Bozen 1868. Wohlgemuth'sche Buchdruckerei.

Diese beiden Hefte enthalten zwei kurze Choralmessen für einstimmigen Chor mit Orgelbegleitung von Jos. Greg. Zangl, Domorganisten in Brixen und *Maestro compositore onorario* der päpstlichen Musik-Akademie *di St. Cecilia* in Rom, Op. 86 und Op. 87. Preis à 40 Nkr. = 8 Ngr. Beide Messen werden dort, wo man auf unverkürzten Text sieht, Anstoss erregen, da der Text sehr verkürzt wurde; dort aber wo man zu einem Choral-Amte nicht mehr Zeit hat als eine halbe Stunde, und man daher unmöglich den ganzen Text singen kann, dort wird man sie gerne aufnehmen, und solchen Chören kann man sie auf das Wärmste empfehlen. Der Umfang der Singstimme beträgt bei der 1. in *Es* eine Octave *es* bis *es*, bei der 2. in *D* eine Non *d* bis *e*. Die Harmonisirung ist gut; ein paar Druckfehler kann sich jeder Organist selbst leicht verbessern.

Mittheilungen.

Der Cäcilien-Verein in Luxemburg. Der Cäcilienverein ist ein rein kirchlicher Gesangverein und besteht schon seit dem Jahre 1844. Die Knaben erhalten auf Kosten der Vereinskasse den Gesangsunterricht gratis. Der Verein erhält von Seiten der Grossherzogl. Regierung, und der Kirchenfabrik ansehnliche jährliche Subsidien.

Nachstehend folgen die Statuten dieses Vereines nach der »Cäcilia«, die vielleicht hie oder da benutzt werden können, wo man ähnliche Vereine ins Leben rufen will.

Art. 1. Zur Pflege und Beförderung des guten Kirchengesanges hat sich zu Luxemburg eine Gesellschaft oder Brüderschaft gebildet unter dem Schutze der h. Jungfrau und Martyrin Cäcilia und des h. Papstes Gregorius, mit dem Namen »Cäcilienverein«.

Art. 2. Er setzt sich zur Aufgabe beim feierlichen Gottesdienste in der Pfarrkirche zu Unsrer Lieben Frau am Chorgesange Theil zu nehmen, so wie auch Knaben und Männer in der Kirchenmusik zu üben und zu unterrichten.

Art. 3. Die Mitglieder des Vereines zerfallen in wirkliche Mitglieder und Ehrenmitglieder. Die Zahl der wirklichen Mitglieder ist auf 50 beschränkt. Diese nehmen allein Antheil an der Verwaltung des Vereines und bilden die sogenannte Generalversammlung. Um wirkliches Mitglied werden zu können, muss man grossjährig sein.

Die Ehrenmitglieder können demnach aktive und nichtaktive sein.

Alle aktiven Mitglieder verpflichten sich den Gesangübungen beizuwohnen, wie das hierüber bestehende Reglement bestimmt.

Auch Frauen können als Ehrenmitglieder, jedoch weder als aktive, noch als wirkliche Mitglieder aufgenommen werden.

Ehrenmitglieder sind von Rechtswegen und ohne Zahlung eines Beitrages die Frauen der verheiratheten Mitglieder des Vereines.

Art. 4. Alle aktiven Mitglieder des Vereins müssen jeden Sonn- und Feiertag beim Hochamte und bei der Vesper in der Liebfrauenkirche am Chorgesange Theil nehmen. Desgleichen sind sie gehalten, wenn es der Vorstand für gut erachtet, den Prozessionen oder andern Feierlichkeiten beizuwohnen.

Art. 5. An den Festtagen seiner Schutzheiligen, der h. Cäcilia und des h. Gregorius des Grossen, (22. Nov. und 12. März) lässt der Verein ein feierliches Hochamt mit Predigt in der Liebfrauenkirche halten, dem alle Mitglieder beizuwohnen verpflichtet sind.

(Schluss folgt.)

Vom deutschen »Cäcilien-Vereine«. Präsident dieses Vereines ist der Hochw. Herr Fr. Witt. — Aus den Statuten des Vereines theile ich Absatz II

mit: Zweck des Vereines: Hebung und Förderung der katholischen Kirchenmusik im Sinne und Geiste der heiligen Kirche, auf Grundlage der kirchlichen Bestimmungen und Verordnungen; der Verein will nur die praktische Ausführung der letzteren befördern. Seine Sorgfalt wendet er zu: *a*) dem gregorianischen Chorale; *b*) der figurirten polyphonen Gesangsmusik der älteren und neueren Zeit; *c*) dem Kirchenliede in der Volkssprache; *d*) dem kirchlichen Orgelspiele; *e*) der Instrumentalmusik, wo sie besteht, so weit sie nicht gegen den Geist der Kirche verstösst.

Zu *e*. ist folgende Erläuterung beigegeben: »Zur Neueinführung instrumentirter Kirchenmusik will der Verein seine Hand nicht bieten; wo sie schon besteht und wo man sie auch ferner beibehalten will, soll er ihre Uebung nach dem kirchlichen Geiste, der sie nicht verbietet, aber ihr eine untergeordnete Stelle anweist, regeln. Dass, wo und wie es nur immer angeht, der Verein besondere Pflege dem Chorale und der älteren kontrapunktischen Musik angedeihen lasse, sei hier noch bemerkt. Da das Wesen der Kirchenmusik im Vortrage des Textes, also im Gesange ruht, die Instrumente (mit Ausnahme der Orgel) von der Kirche als pure Nebensache betrachtet werden, so ist nicht abzusehen, warum der Verein die Instrumentalmusik irgendwo neu einführen soll. Also nochmals: der Verein tritt der Instrumentalmusik, so weit die Kirche sie gestattet, und selbe kirchlich-liturgisch gehalten ist, durchaus nicht entgegen, kann aber auf die Förderung derselben, weil diese Gattung ohnehin überstark vertreten ist, wenigstens in Süddeutschland, nur in so ferne sich einlassen, als er die dringend nothwendige Reform derselben anstrebt.«

Zu diesen Erläuterungen erlaubt sich die Redaktion dieser Zeitschrift folgende Bemerkungen: Es steht dem »Cäcilien-Vereine« frei, in welcher Weise er thätig sein will, und es soll das Folgende nicht im Geringsten einen Tadel ausdrücken. Glaubt denn der Verein aber wirklich, dass er die Verbreitung der kirchlichen Instrumentalmusik in gewisse Grenzen bannen könne? Jedes wahre Kunstwerk ist eine Macht; diese Macht übt es aus, wohin es kommt. Wenn nun eine kirchliche Instrumentalkomposition in die Oeffentlichkeit dringt, und durch ihre Schönheit einerseits, und ihren kirchlichen Charakter andererseits überall Aufsehen erregt, wird es der Verein hindern können, wenn man sie an einem Orte, wo man sonst Instrumentalmusik nicht macht, aufführen will? — Ich meine es gibt in dieser Beziehung nur ein Entweder — Oder. Entweder will man aus Prinzip keine Instrumentalmusik, und darum spricht man sich gegen jede aus, oder man anerkennt, dass die Instrumentalmusik zulässig ist, dann darf man ihrer Verbreitung aber nicht entgegentreten, wenn man mit sich selbst nicht in Widerspruch gerathen will. In einen solchen muss man aber kommen. Z. B. man spricht sich gegen die Instrumentalmusik aus, oder zarter gesagt: »Man will zur Neueinführung derselben niemals die Hand reichen,« und gibt nun selbst eine Intrumentalmesse heraus. Wenn man nun dagegen ist, dass sie an einem Orte, wo man nie Instrumentalmusik macht, auch aufgeführt werde, so beweist man damit entweder, dass man im Prinzipe gegen jede Instrumentalmusik ist (und das will man nicht sein), oder es bleibt nichts anderes übrig, als denken, man hält die Komposition selbst nicht für werth, dass man sie aufführt. —

Laut dem Beschlusse der ersten Generalversammlung ist eine **Preisaufgabe** ausgeschrieben worden, mit folgendem Thema: Darstellung des liturgischen Hochamtes, insoweit die Tonkunst und der Musikchor dabei betheiligt sind. (Selbstverständlich darf alles dabei behandelt werden, was für den Chordirektor etc. Interesse haben kann. Dass die liturgischen etc. Gesetze eine richtige und praktische Darstellung finden müssen, dazu Alles, was zu einer umfassenden Abhandlung des Thema's gehört, versteht sich von selbst.) Die konkurrirenden Arbeiten sind bis 1. Juni 1869 mit einem Motto und einer Schedula in der gewöhnlichen Weise versehen an den Präsidenten des Vereines einzusenden (Hochw. Herrn Witt in Regensburg). Als Preis wird für die gekrönte Arbeit, welche vollständiges Eigenthum des Vereines für alle Zeit wird, 60 Thaler oder 105 Gulden südd. Währ. bestimmt. Die Namen der Preisrichter werden später bekannt gegeben.

Verleger und verantwortlicher Redakteur: Johannes Ev. Habert. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Zeitschrift

für

katholische Kirchenmusik.

Herausgegeben

von

Johannes Ev. Habert,

Organist in Gmunden am Traunsee.

2. Jahrgang. 1869. № 3.

Die „Zeitschrift für katholische Kirchenmusik" erscheint monatlich in einem halben Bogen gr. 8. Text und 1/4 Bogen Notenbeilagen. Der Preis für den Jahrgang von 12 Nrn. ist auf 2 Fl. Ö. W. = 1 Thlr. 10 Ngr. = 5 Francs festgesetzt, und ist im Vorhinein franco an den Herausgeber einzusenden. — Artikel oder Musikbeilagen, welche Aufnahme finden, werden honorirt. — Manuskripte werden nicht zurückgesandt. — Mehrstimmige Tonsätze müssen in Partitur eingesendet werden.

Die katholische Kirchenmusik.

I. Die Elemente der Musik.

(Fortsetzung.)

Die Griechen erkannten die Terz nicht als harmonisches Intervall an, und hatten darum auch, wie schon bemerkt wurde, keine Harmonie. Diese Ansicht der Griechen, dass die Terz eine Dissonanz sei, konnte gar lange nicht überwunden werden. Franko von Köln (im 13. Jahrh.) stellte zuerst die grosse und kleine Terz als unvollkommene Konsonanzen auf. Sie blieb deshalb auch nach der General-Regel des Tinktoris: »Jeder Kontrapunkt muss mit einer vollkommenen Konsonanz beginnen und enden«, bei dem Schlussakkorde weg, so dass dieser nur aus dem Grundton und der Quinte bestand. Die zum Schlusse leer austönende Quinte hat, wie Ambros bemerkt,[1] etwas Eigenes, Erhabenes, fast Schauerliches — es ist wie ein Blick in die Tiefen des Nachthimmels, wie ein Gedanke an die Ewigkeit. Die strenge Hoheit dieses Quintenklanges wird durch den weicheren Terzenklang gemildert.[2] Die Terz wurde erst im 15. Jahrh. als harmonisches Intervall erkannt und anerkannt und somit, da die Quinte schon früher als solches galt, der reine Dreiklang, der Lebensquell der Harmonie gefunden. In dem Dreiklang feiern die Töne ihren Feierabend und Sonntag, und verkünden und stellen dar den himmlischen Frieden, jenen Frieden, den die Welt nicht geben kann.

Ebenso interessant als die Geschichte der Terz ist die Geschichte der Septime.[3] Im 12. Jahrh. kommen die ersten durchgehenden Septen vor. Dufay (um 1400) hat den Septimen-Akkord wenn auch nur als Vorhalt öfter angewendet. Zarlino war der Erste, welcher einen selbstständigen vollständigen Septimen-Akkord theoretisch konstruirte.[4] Gregorio Alle-

1) Geschichte der Musik. III. Bd. S. 114.
2) Für die, welche der vorhergehende Artikel interessirte, zitiren wir hier Tit. 3, 4.
3) Vergl. Geschichte des Septimen-Akkordes von C. F. Weitzmann.
4) *Le institutioni harmoniche*, 1558.

gri führte die Septimen- und Non-Akkorde durch sein berühmtes *Miserere* (1630) mit glänzendem Erfolge in die Kirche ein.

Der Charakter der Dreiklangsharmonien und der vorzüglich auf dieselben gebauten Tonwerke ist Ruhe und Frieden, Klarheit und Reinheit. Der Charakter der Septimenharmonien und der vornehmlich in dissonirenden Akkorden sich bewegenden Musik ist Unruhe und Unentschiedenheit, Weichlichkeit und auch Härte. Die gehäufte Anwendung selbstständiger Septimenharmonien unterscheidet in dieser Beziehung hauptsächlich die neuere Musik von der alten, die weltliche von der kirchlichen. Im 16. Jahrhundert war das musikalische Drama entstanden, und die Oper musste naturgemäss die Dissonanzen kultiviren; denn man war zur Erkenntniss gekommen, dass zur Darstellung aufgeregterer Stimmungen und heftiger Leidenschaften die bisher üblichen ernsten und ruhigen Dreiklangsharmonien der diatonischen Musik unzulänglich und ungenügend waren. Von Rameau, dem Gründer des Harmoniesystems der neueren Zeit, sagte Mattheson, dass er ein solches Wesen mit der Septime treibe, als ob er täglich ihre Gesundheit trinken würde. Hierdurch wurde aber auch bald die Reinheit und fromme Einfalt der Kirchenmusik getrübt, welche, wie Weitzmann sagt, noch heute ihres Erlösers wartet.

Die hier über das Wesen und die Anwendung der Dreiklangs- und Septimen-Harmonien ausgesprochenen Gedanken finden ihre Bestätigung in der Verwendung derselben, wie wir sie in den Kompositionen der tiefer denkenden Tonsetzer gewahren. Ich will nur Ein Beispiel anführen und zwar aus Liszt's Dantesymphonie. Dante theilte wie bekannt seine unsterbliche Dichtung in drei grosse Theile: Hölle, Fegfeuer, Himmel. Liszt hat nur zwei Sätze: Hölle, Purgatorium und Paradies. »Es ist,« bemerkt Ambros,[1] »wahrhaft erschütternd, wenn sich zum Schlusse des *inferno* (Hölle) über den wilden Sturm der Instrumente riesengross das Motiv *lasciate ogni speranza* (Lasset alle Hoffnung) wie der Richterspruch für der Ewigkeiten Ewigkeit erhebt und der Schlussakkord ohne die versöhnende Terz ausdröhnt. Herrlich ist der Zug, dass gleich darnach, als erste Note das *Purgatorio* (Fegfeuer), *Fis* (die grosse Terz) erklingt, wie das erste Zeichen der Rettung, wie ein Hoffnungsstrahl leuchtet der Ton auf! Es ist tief ergreifend, wenn das *Purgatorio* mit dem Gesange des *Magnificat* schliesst. Der Klang der Menschenstimme (das Wort) wirkt hier wahrhaft erlösend. — Für den Chor der Himmlischen hat Liszt das Ritualmotiv[2]) und den in austönenden, kühn verbundenen Dreiklängen sich ergehenden Stil Palestrina's gewählt — beides so fein wie schön — und gegen die Septimengräuel des *inferno* der vollste Gegensatz.« Ich unterlasse es, mehrere ähnliche Beispiele anzuführen und überlasse es dem denkenden Leser, aus dem, was in der vorigen und dieser Nummer über den Dreiklang, die Terz, die Septime gesagt worden ist, die weiteren von selbst sich darbietenden Erwägungen anzustellen. Nur die einzige Bemerkung sei noch erlaubt, dass der getragenen kirchlichen Melodie, welche sich vorzugsweise in der diatonischen Tonleiter bewegen soll, die Dreiklangs-

1) Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart. S. 166.
2) Es ist das des 3. Kirchentones des *Magnificat*.

harmonien entsprechen, während die raschere weltliche Melodie ihrer mehrentheils chromatischen Gestaltung wegen naturgemäss Septimen- und ähnliche Akkorde als Begleiter verlangt. Eine verkehrte Harmonisirung macht die erstere weichlich und frivol, letztere läppisch und täppisch. Dies haben die Opernkomponisten fast besser erkannt als die Messenkomponisten. Die andere Bemerkung, dass hiemit nicht gesagt sei, die kirchliche Musik soll aus puren Dreiklängen bestehen, ist wohl überflüssig.

Sind die Akkorde als Materiale der musikalischen Schöpfungen bedeutungsvoll und wichtig, so sind es noch mehr die Formen, in welchen dieses Materiale zur Darstellung gebracht wird. Es handelt sich hier, den Unterschied zwischen der polyphonen und homophonen Musik sich klar zu machen.

Der Verfasser des Schriftchens: »In Sachen der Kirchenmusik« charakterisirt trefflich beide Gattungen. Er sagt von der Polyphonie[1]: »Hier ist nichts dienend, nichts herrschend; jede Stimme tritt mit gleicher Berechtigung, gleicher Selbstständigkeit auf. Hat die eine Stimme einen Satz begonnen, alsbald bringt die nächste den Gegensatz, und so fügt sich das Ganze zu einem kunstvollen Gewebe, wovon derjenige, der nie eine Partitur, wo alle Stimmen zusammengestellt sind, gesehen, keine Ahnung hat. Ihren Triumph feiert diese als die »strenge« bezeichnete Schreibart, wenn ein Choral als sogenannter *canto fermo* sich wie ein rother Faden hindurchzieht, dem Haupteinschlag bei einem wirklichen Gewebe vergleichbar. Es ist erstaunlich, welch durchdachte Gebilde die alten Meister auf solchem Grunde auszuführen wussten. Man würde aber gewaltig irren, wenn man deshalb glaubte, ihre Werke seien nichts als musikalische Sophistik. Sie hatten durch gründliches und anhaltendes Studium die schwierige Form so in ihre Gewalt bekommen, dass sie sich dadurch keineswegs beengt fühlten, sondern in schöpferischer Freiheit einen hohen Geist in dieselben niederlegten; sie bedienten sich ihrer mit einer gewissen Leichtigkeit, wie die alten Ritter ihres Rüstzeuges. Bedenkt man zudem, dass die menschliche Stimme eben doch das schönste Instrument ist, und dass durch den Zusammenklang bald weniger bald vieler Stimmen eine reiche Mannigfaltigkeit erzielt wird, so kann man ein stilles Bedauern nicht unterdrücken bei der Wahrnehmung des Verfalls, in welchen diese Musik gerathen ist. »»Sie spricht das Gefühl zu wenig an, hat zu wenig für's Ohr«« — und wie die albernen Redensarten heissen mögen. Wollen wir unsere Sinne kitzeln? uns in Gefühle wiegen? — Diese Musik hat einen der neuesten (modernen) Leistungen ganz entgegengesetzten Charakter. Das Schwärmen und Träumen ist hier gar nicht möglich, das sich sonst so breit macht. Das Individuum legt von seiner subjektiven Eigenthümlichkeit dem allgemeinen Gehalte nur eine bescheidene Mischung bei, so dass sich Jedermann darin wiederfindet und Niemand von Fremdartigem abgestossen wird. Der Kontrapunkt geht einen wesentlich anderen Weg als der Gefühlsmusiker. Hat er einmal einen Gedanken fixirt, so überlässt er ihn seiner eigenen Entwicklung, gleichsam nur der Spur folgend, die jener hinterlassen und seine Gestaltungen ihm ablauschend, gleichwie die ächte Wissenschaft den realen Gedanken nur nachdenkt. In dieser Entwicklung liegt

1) S. 7.

eine Art innerer Nothwendigkeit, und das ist es eben, was solcher Musik ihr allgiltiges, wahrhaft objektives, also ächt katholisches Gepräge verleiht. Es ist ein geschlossener Organismus.«

Auch in der Musik spiegelt sich der Geist der Zeiten. Wie die alte Polyphonie mit den damaligen, so stand die spätere Homophonie mit den gleichzeitlichen philosophischen und theologischen Anschauungen in der innigsten Wechselverbindung. »Die Reformation oder Deformation«, sagt derselbe Schriftsteller[1]), »brachte die falsche Freiheit im Gegensatz gegen das Ganze, die individuelle Willkür zur Geltung, mit ihrem Despotismus und Terrorismus von oben, ihrer Subjektivität und Gefühlsschwärmerei von unten im Gefolge. Im philosophischen Zeitalter musste sich das Ohr daran gewöhnen, nur auf eine Stimme zu hören, die man zur grösseren Deutlichkeit obenhin stellte. Was die andern Stimmen zu sagen hatten, war ohne Bedeutung. Nies't die Majestät, so niesen sie mit; lacht oder weint sie, sie lachen oder weinen mit. Es ist das Regiment der Prinzipalstimme, ein ächtes Weiberregiment!« — Die Nachahmung der Oper mit ihren Sängerinnen und Instrumenten hat die Kirchenmusik verdorben.

Weil aber die Anschauung lehrreicher ist, als Definitionen und Beschreibungen, so rathe ich dem Leser eine Messe oder Motette aus der Palestrina-Periode zu analisiren und wenn möglich in gelungener Aufführung anzuhören; er wird da ewig giltige Muster der Polyphonie kennen lernen. Doch, wir können es uns noch leichter machen; ich kann den Leser auf die in Händen habende mir so eben zugekommene Beilage der diesjährigen Nr. 1 dieser Zeitschrift verweisen, die den Anfang einer im polyphonen Stile komponirten Messe vom verehrten Herausgeber dieser Blätter enthält, der anerkannt einer der tüchtigsten jetzt lebenden Meister dieser ächt kirchlichen Kompositionsweise ist. An homophonen Kirchenkompositionen haben wir leider Ueberfluss, da fast sämmtliche neuere Kirchenmusik, die wir in den Landkirchen zu hören bekommen, wenn man von den einigen Fugen absieht, selbe bis zum Ueberdruss bieten. Gar lange Zeit war ja eine Bravour-Arie das höchste Ideal vieler Chormusiker, der Sänger und Instrumentalisten, was, wenn man den Zweck der Kirchenmusik vergessen hat, nicht mehr auffallen kann, da derlei Sachen die Eitelkeit der Musiker und die Sinnlichkeit der Zuhörer in gleicher Weise befriedigten. In dieser Zeit war die Orgel der letzte Hort und das einzige Asyl der Polyphonie und hie und da waren noch Organisten, verehrungswürdige Männer, die ihre Knie vor Baal nicht gebeugt, die den Geist der *musica divina* in der Kirche zurückbehalten und sorgsam bewacht haben.

Die Künste sind Schwestern, und so ist auch die Musik schon oft mit der Baukunst verglichen worden. Die polyphone Musik möchte ich mit einer gothischen Hallenkirche, die homophone mit einer im Renaissance-Stil erbauten Kirche vergleichen. Der gothische Baustil ist ein so durch und durch kirchlicher Stil, dass er auch in seinen Ornamenten und einzelnen Theilen Unkirchliches nicht verträgt; eben so ist es bei der Polyphonie. Wenn man, möchte ich ferner bemerken, in einem gothischen Dome mit jedem Schritt vor- oder seitwärts eine neue Perspektive und ein neues Bild desselben gewinnt, so ist hiermit eine treffende Veranschaulichung der

1) S. 16.

polyphonen Musik geboten, die mit ihren successive eintretenden einander ähnlichen und doch nicht gleichen Stimmen immer neue Tonbilder entfaltet, die nicht durch mechanische Gleichheit, sondern durch reiche Mannigfaltigkeit als ein lebensvoller harmonischer Organismus sich darstellen. Da die Natur der grosse Tempel Gottes ist, lässt sich dieses Gleichniss erweitern. Wenn man auf einer Höhe im Vorgebirge wandert, sieht man die am Horizont aufragenden in ewiger Ruhe dastehenden Hochgebirge sich verschieben, vereinen und trennen, auftauchen und verschwinden, wie in der Polyphonie die diatonischen Töne zu der Urharmonie sich einen, sich binden und wieder lösen. Der Vergleich der Homophonie mit einer Renaissancekirche und einer Landaussicht möge der Leser selbst ausführen. Wird die Musik mit der Plastik und Poesie verglichen, so sehen wir in der Polyphonie das Nebeneinander der Plastik mit dem Nacheinander der Poesie vereint. Mit der Dichtkunst verglichen ist die Polyphonie die epische und dramatische Tonpoesie, und darum, weil in der kirchlichen Liturgie das epische und dramatische Element das lyrische überwiegt, die entsprechendste Form der katholischen Kirchenmusik. (Fortsetzung folgt.)

Correspondenzen.

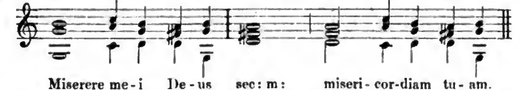
Rom. Hochverehrter Herr Redakteur! Ihrem Wunsche gemäss habe ich mich um die sogenannten mediciäischen Choralbücher näher erkundigt, um Ihre an mich gestellten Fragen, so gut es mir möglich ist, beantworten zu können. Was ich nun darüber in Erfahrung gebracht habe, ist folgendes:

Die mediciäischen Choralbücher, zwei grosse Foliobände stark, haben den Titel »*Graduale Romanum de tempore et de sanctis*«; sie verdanken ihre Entstehung den Beschlüssen des Kirchenrathes von Trient und den Bemühungen des Papstes Paul V. In den Jahren 1614 und 1615 wurden sie von Roger Giovanelli herausgegeben, und in der mediciäischen Buchdruckerei in Rom gedruckt; daher ihr Beiname. Ihre Einrichtung entspricht ganz jener des Missale und des Brevieres. Die erste Abtheilung bringt das *Proprium Missarum de tempore*, hierauf folgt das *Proprium Missarum de sanctis* u. s. w. Von höherem Interesse dürfte für Sie die Mittheilung sein, dass man gegenwärtig daran arbeitet, diese Choralbücher wieder herauszugeben, und zwar ist es ein Deutscher, Herr H . . . . . aus Passau, welcher diese Arbeit unternommen hat. Wie ich aus sicherer Quelle mündlich in Erfahrung gebracht habe, ging Herr H. zum heil. Vater, legte ihm seinen Plan vor, und bat um die Genehmigung desselben; der heil. Vater sicherte sie bereitwilligst zu. Das ganze Werk soll bis zum nahen Concil vollendet sein, dem es dann zur Approbation wird vorgelegt werden. Zuvor aber wird es noch von einer Kommission, bestehend aus vier der tüchtigsten römischen Musikkenner, von denen ich Ihnen gegenwärtig den Direktor der Kapelle von St. Peter, Cav. Meluzzi, nennen kann, einer Prüfung unterworfen, um zu sehen, ob es mit der alten Ausgabe ganz gleichlautend sei. — Wenn ich mich nicht täusche, scheint Herr H. auch an der Herausgabe eines Vesperale zu arbeiten, dem das *Directorium chori* zu Grunde liegen soll. — So viel für heute; wenn mir über diesen gewiss wichtigen Punkt Näheres zukommen sollte, werde ich nicht versäumen, es Ihnen mitzutheilen. In aller Hochachtung u. s. w.

Die Redaktion dieser Zeitschrift kann nicht umhin, das hier anzufügen, was über diesen Punkt durch andere Blätter bereits bekannt gemacht wurde. Die »Fl. Bl.« Nr. 12, 1868 schreiben Seite 89: »Aus sicherer Quelle wissen wir, dass die Herausgabe der herrlichen mediciäischen Choralbücher eine vom heil. Vater und von

der Congregation der Riten beschlossene Sache ist. Ob sie als Norm des Chorals für die Zukunft hingestellt werden, weiss freilich Niemand; dass aber ihre Herausgabe nicht ohne Einfluss bleiben wird, lässt sich erwarten. Also die kirchliche Autorität scheint in gesetzgebender Weise in Sachen der Kirchenmusik voranzugehen.« — Dem »Frisch voran« in Prag schreibt man aus Regensburg, 19. Jänner: »Es wird Sie interessiren zu vernehmen, dass der heil. Vater eine eigene Kommission niedergesetzt hat, um endlich vollständig mustergiltige Choralbücher herauszugeben. Der apostolische Typograph H. Fr. Pustet hat bereits das Privilegium auf 30 Jahre und die ersten Bogen des vorerst herauszugebenden *Graduale Romanum* in Händen. Dass dies auch auf das Rituale einen mächtigen Einfluss ausüben wird, ist leicht erklärlich. Hier wartet man nun mit dem Druck eines neuen Rituale die unzweifelhaften Folgen dieses wichtigen Schrittes ab.« — So die Stimme aus Regensburg. — Gewiss ist, dass eine Einheit im Choralgesange nur dann erreicht werden kann, wenn Rom ein Choralbuch als allein zum Gebrauche verwendbar herausgibt. Dass dieses mit der Herausgabe der medicäischen Choralbücher nicht geschehen wird, ist beinahe schon gewiss. 1) Geht die Sache nicht von Rom aus, sondern der heil. Vater billigte den Plan der Herausgabe des Hrn. H. aus Passau. 2) Ginge die Sache von Rom aus, so dürfte nicht gezweifelt werden, dass diese Bücher dann als Norm hingestellt würden für die ganze Welt. Denn, wenn schon Rom sich zu einem solchen Schritte entschliesst, so kann es nur geschehen in der Absicht etwas für die ganze Welt Bindendes aufzustellen und nicht um die Varianten zu vermehren. Die »Fl. Bl.« wissen es aber nicht gewiss, ob diese Choralbücher als Norm werden aufgestellt werden, weil sie recht wohl wissen, was wir oben aus Rom berichteten. 3) Ginge die Sache von Rom aus, dann würden der heil. Vater und die Kongregation der Riten die Arbeit gewiss römischen Künstlern und einer römischen Druckerei übergeben haben. 4) Wie kommt es denn, dass die ersten Bogen des Manuskriptes jetzt schon, bevor die Arbeit dem Concile vorgelegt wurde, in den Händen des Verlegers sind? — Dieses alles deutet darauf hin, dass der Wind von Regensburg kommt, und dass wir hier die neueste Anstrengung vor uns haben, die man sich dort gibt, um den Choral mehr zur Geltung zu bringen.

Links der Mainlinie. — Nach der Augsburger Postzeitung Nr. 164 vom J. 1868 wurde in Bremgarten (Schweiz, Kanton Aargau) ein Jude zum Organisten an der katholischen Kirche berufen. Wir kennen eine deutsche Bischofsstadt, in der der städtische und Landwehr-Musikmeister zum Chorregenten an einer Pfarrkirche ernannt ward, trotz des Widerstrebens und der Erklärung des Ernannten, er verstehe gar nichts von der Kirchenmusik. — Und wiederum ist's eine deutsche Bischofsstadt, in der wird das Jahr über viel Hohes und Schönes geredet von der Herrlichkeit des Chorals, von seinem geeigneten Vortrage, von seiner würdigen Begleitung und in derselben Stadt hört man bei allen Begräbnissen reicher und angesehener Personen das *Miserere* mit keiner anderen Posaunenbegleitung, als folgender:



und dies noch dazu in kurzen abgestossenen Akkorden. Die Fremden, die so etwas hören, staunen, die einheimischen Katholiken bedauern, die Protestanten, die bei solchen Gelegenheiten ein schönes Posaunen-Quartett mit getragenen Akkorden und regelrechtem Satze vortragen — lächeln dazu. — Herrn Inspector Witt in Regensburg möchten wir ersuchen in seine »Fl. Bl.« u. s. w. und in seine »*Musica sacra*« nicht mehr Sachen aufzunehmen, die nicht in eine Zeitschrift für katholische Kirchenmusik gehören; z. B. »Fl. Bl.« 1868, Nr. 2, S. 16: »Durchgegangen«, dann Notizen über »Freischütz« und »Kuhreigen« in Nr. 6; seine »*Musica sacra*« Nr. 1 bringt einen $2^1/_2$ Seiten langen Aufsatz über eine »Bearbeitung des *Pange lingua* von Liszt.«

Wie viele Leser haben wohl Interesse an 2 Episoden aus Lenau's »Faust« und an dem »nächtlichen Zuge, dem grossen Tongemälde«, in dem sich diese Bearbeitung findet; wie kommt diese fantastisch kranke Zukunftsmusik in die *Musica sacra*? Dann erzählt uns dieselbe Nummer, »was musikalische Herren manchmal von katholischen Dogmen fabeln.« Kirchenmusikalisches verlangen wir, Herr Redakteur! nicht das Gefabel alberner Köpfe! — Die Nummern 2 und 3 bringen Anekdoten über Auber! u. s. w.[1]) — Unter den Beilagen sind viele, namentlich für kleinere Chöre, brauchbare Kompositionen, aber doch auch gar manche Arbeiten, die zum schwächlichen Mittelgut zählen. Wiederholte direkte und indirekte Vorwürfe haben Herrn Witt zu der nachdrücklich betonten Erklärung veranlasst, dass nach seinen und des von ihm geleiteten Cäcilien-Vereines Intentionen die Instrumentalmusik von den Kirchenchören durchaus nicht auszuschliessen sei; auch werden die Beilagen seiner »*Musica sacra*« nächstens eine instrumentirte Messe von C. Greith bringen. — Herr Oberhoffer, Herausgeber der »Cäcilia« in Luxemburg, hat Ende des vorigen Jahres einen trübstimmenden Klageruf in Form eines gedruckten Cirkulares ergehen lassen in Betreff seiner »Cäcilia«. »Sein oder Nichtsein! das ist die Frage!« Es sollte uns leid thun, wenn dieses, namentlich um die Erörterung theoretischer Fragen aus der musikalischen Wissenschaft wohlverdiente Blatt mit dem nächsten Jahre eingehen müsste; es hat jetzt kaum 300 Abnehmer. — So eben lese ich diese Ihre Zeitschrift in der kath. Schulzeitung, Organ des katholischen pädagogischen Vereins in Bayern, 1868, Nr. 51 angezeigt und empfohlen.

Mittheilungen.

Der Südtiroler Kirchenmusikverein »Cäcilia« als Diözesan-Verein approbirt. Genannter Verein wurde im vorigen Jahre am Feste seiner heil. Patronin durch eine sehr ehrende Anerkennung seines Strebens überrascht. Es wurde nämlich am 22. November v. J. folgender Erlass des hochwürdigsten fürstbischöflichen Ordinariats Trient dem Schriftführer des Cäcilien-Vereines zugestellt:

An die löbl. Vorstehung und an sämmtliche Mitglieder des Südtiroler Kirchenmusikvereins »Cäcilia«.

Als im Jahre 1863 zu Gries bei Bozen sich der Südtiroler Kirchenmusikverein »Cäcilia« konstituirte, und dessen Statuten durch hohen k. k. Statthalterei-Erlass vom 11. Juni desselben Jahres genehmigt wurden, hat die in der ersten Versammlung gewählte Vorstehung die Errichtung dieses Vereines allsogleich zur Kenntniss des Ordinariats gebracht. — Aus jener Zuschrift der Vereinsvorstehung und beigelegten Statuten ward ersichtlich, dass der Zweck des Vereines in der Verbesserung und Hebung der Kirchenmusik, besonders auf dem Lande, und in der Förderung musikalischer Bildung unter den Herren Organisten und Freunden der Kirchenmusik bestehe, und dass dieser Zweck durch jährliche Versammlungen, durch Anlegung einer Sammlung von mustergiltigen Kirchenmusikalien, durch möglichste Verbreitung und Empfehlung echt kirchlicher Kompositionen und durch Verdrängung unkirchlicher Erzeugnisse, durch praktische Uebungen und Kompositionsversuche von Seite der Mitglieder erreicht werden solle. Aus dem geht hervor, dass dieser Verein sich auf kirchlichen Boden gestellt hat, indem er sich die Pflege und Besserung der Kirchenmusik als Ziel setzt, und sein Streben vorzüglich auf Durchführung kirchlicher Verordnungen gerichtet ist, welche leider in unserer Diözese wie in andern oft missachtet worden sind. Da man nun im Verlaufe der fünf Jahre seit dem Bestehen dieses Vereins mit grosser Befriedigung wahrnehmen konnte, wie

1) Auch die Nr. 1 von 1869 enthält im Feuilleton wieder Notizen über den Freischütz. Herr Witt hat wahrscheinlich vor lauter Umschau, was in anderer Herren Länder es für Uebelstände gibt, nicht Zeit, nachzusehen, was im eigenen Hause nicht sein soll.
A. d. R.

derselbe der in den Statuten ausgesprochenen Absicht ununterbrochen treu geblieben, und wie Vorstehung und Mitglieder desselben stets eifrig bestrebt waren, durch die vorgezeichneten Mittel die Kirchenmusik zu heben und zu bessern, und hierin für die bedeutenden Opfer, die sie brachten, auch insoweit es auf dem ziemlich verwahrlosten Gebiete möglich war, unverkennbare Erfolge erzielt haben, so macht es sich das gefertigte Ordinariat, um ein so lobenswerthes Streben noch mehr zu fördern, zur angenehmen Pflicht, die Statuten dieses Vereines mit der kirchlichen Genehmigung zu versehen und denselben unter dem bisherigen Namen »Südtiroler Kirchenmusikverein Cäcilia« als Diözesanverein hiemit zu approbiren, in der freudigen Zuversicht, es werde derselbe auf der betretenen Bahn muthig und ausdauernd vorwärts schreiten und eifrig fortfahren, die profane Musik aus dem Heiligthum des Herrn zu verdrängen, wozu man sich den ausdrücklichen Wunsch kundzugeben erlaubt, dass der Pflege des arg vernachlässigten eigentlichen liturgischen Gesanges, — nämlich des Chorals, — und der Veredlung des vielfach ausgearteten Orgelspieles ein besonderes Augenmerk gewidmet werden wolle. Und so möge denn der Verein immer mehr Anerkennung und Theilnahme finden und gedeihlich fortblühen zur Verherrlichung Gottes und seiner Kirche unter dem Schutze der Heiligen, deren Namen er trägt und an deren Gedächtnisstage diese Approbation ausgefertigt wird.

F. B. Ordinariat Trient am Tage der heil. Cäcilia den 22. Nov. 1868.

J. B. Boghi, Generalvikar.

Die Red. dieser Zeitschrift erlaubt sich hiemit dem Vereine zu dessen Anerkennung Glück zu wünschen und sie ist überzeugt, dass man gewiss allerorts darüber erfreut sein wird.

Die Herausgabe der Messen Nr. 5—9 von M. Brosig betreffend. Moritz Brosig, der um die katholische Kirchenmusik hochverdiente, allverehrte Meister beabsichtigt, vielfach an ihn gerichteten Wünschen entsprechend, die folgenden, bisher nur in der Kathedrale zu Breslau nach dem Manuskripte aufgeführten Messen durch den Druck zu veröffentlichen: Nr. 1. Festmesse in *D*-moll und *D*-dur (Messe Nr. 5) für 4 Singstimmen, Streichquartett, 2 Oboen, 2 Horn, 2 Fagott, 2 Trompeten und Pauken, 3 Posaunen und Orgel. Nr. 2. Messe für gewöhnliche Sonntage in *B*-dur (Messe Nr. 6) für 4 Singstimmen, Streichquartett, 2 Oboen, 2 Horn (2 Fagott, 2 Trompeten abwechselnd mit Horn und Pauken *ad lib.*) und Orgel. Nr. 3. Messe in *H*-moll und *D*-dur (Nr. 7) für 4 Singstimmen, Streichquartett, 2 Oboen, 2 Fagott, 2 Horn, abwechselnd mit Trompeten, 2 Posaunen (Tenor und Bass), Pauken und Orgel. Nr. 4. Festmesse in *C*-moll und *C*-dur (Nr. 8) für 4 Singstimmen, Streichquartett, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagott, 2 Horn, 2 Trompeten und Pauken, 3 Posaunen und Orgel. Nr. 5. Messe in *D*-moll und *D*-dur (Nr. 9) für 5 Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor und 2 Bässe) mit Orgel. Für den Fall, dass einzelne Blasinstrumente, besonders die Fagotte nicht besetzt werden können, sind dieselben unschwer durch die Orgel zu ergänzen. Jedes Jahr soll eine, höchstens zwei dieser Messen in Auflagestimmen und mit einer, eine Partitur ersetzenden Direktionsstimme in ebenso würdiger als zweckmässiger äusserer Ausstattung erscheinen. Die erste Nummer (Festmesse in *D*-moll und *D*-dur) wird bis Ende März 1869 ausgegeben. Der Subscriptionspreis jeder Messe ist $1\frac{1}{3}$ bis 2 Thlr. (die Hälfte des allgemein üblichen Musikalienpreises). Die resp. Subscribenten verpflichten sich zur Abnahme aller 5 Messen. Einzelne Messen werden nur zu einem wesentlich erhöhten Ladenpreise abgegeben. Diese neuen Messen tragen, wie die früheren Kirchenkompositionen Moritz Brosig's, das Gepräge wahrhaft katholischer Kirchenmusik. Ueberall begegnen wir der würdigsten Auffassung der erhabenen Texteswortc, überall dem edelsten musikalischen Ausdruck. Streng an die heilige Handlung (auch hinsichtlich der Dauer derselben) sich anschliessend, ist dem Gesange die erste Stelle eingeräumt. Die Stimmen bewegen sich frei innerhalb ihres normalen Umfanges, gestützt von einer sinnigen, einfachen und dabei gewählten Instrumentation.

Verleger und verantwortlicher Redakteur: Johannes Ev. Habert. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Zeitschrift

für

katholische Kirchenmusik.

Herausgegeben

von

Johannes Ev. Habert,

Organist in Gmunden am Traunsee.

2. Jahrgang. **1869.** № 4.

Die „Zeitschrift für katholische Kirchenmusik" erscheint monatlich in einem halben Bogen gr. 8. Text und 1/4 Bogen Notenbeilagen. Der Preis für den Jahrgang von 12 Nrn. ist auf 2 Fl. Ö. W. = 1 Thlr. 10 Ngr. = 5 Francs festgesetzt, und ist im Vorhinein franco an den Herausgeber einzusenden. — Artikel oder Musikbeilagen, welche Aufnahme finden, werden honorirt. — Manuskripte werden nicht zurückgesandt. — Mehrstimmige Tonsätze müssen in Partitur eingesendet werden.

Die katholische Kirchenmusik.

I. Die Elemente der Musik.

(Fortsetzung [und I. Schluss].)

Es mag wohl Zeit sein, die erste Abtheilung dieser Aufsätze zu beenden, und mit einem kurzen Rückblick abzuschliessen.

Mein Streben zielte dahin, die Ueberzeugung, dass es eine doppelte Musik gebe, in dem Leser zu beleben und zu kräftigen. Der hat die Macht über die Geister, der sie zu unterscheiden versteht. Ist es wahr, dass die Kirchenmusik einer weisen Reform bedarf, so ist auch wahr, dass die Erkenntniss des Guten und nicht Guten in derselben nothwendig ist. Letzteres soll ausgeschieden werden. Diese Ausscheidung werden nur die zu Stande bringen, welche unterscheiden gelernt haben.

Um nicht dem Vorwurfe ausgesetzt zu werden, als wollte ich einseitige Machtsprüche aufstellen, habe ich die Zeugnisse der weisesten Männer des Alterthums angeführt. Ihre Aussagen sind übereinstimmend befunden worden, und ihr Zeugniss geht dahin: Es gibt eine zweifache, es gibt eine gute und es gibt eine nicht gute Musik.

Den Grund dieser so bestätigten Thatsache haben wir gefunden in der Doppelnatur des Menschen. Der Mensch ist das geistig-sinnliche Wesen in der Schöpfung; in ihm hört die Materie auf und fängt der Geist an; beide sind in ihm verbunden. Darum sind zwei Gesetze in ihm, ein geistiges und ein sinnliches, und weil er frei ist, kann er dem einen huldigen oder dem andern sich unterwerfen. Seine Kunst kann die göttlichen Ideen darstellen, oder in den Dienst der Sinnlichkeit sich begeben. Wenn die Sinnlichkeit dem Geiste und dieser Gott dient, ist Alles gut; wenn sie aber die Obmacht gewinnt und den Geist sich selber und seinem Schöpfer und Endziel untreu macht und sich ihr unterwirft, ist sie verwerflich und Alles was der Geist in diesem Sklavenstande schafft.

Die Musik ist die Kunst der Töne. Die Töne sind die Leben kundgebenden Laute der Geschöpfe. Alle Geschöpfe des lebendigen Gottes leben

und sollen in Tönen ihr Leben bezeugen. Die Menschen sind die Selbstlauter, die gesammten übrigen irdischen Geschöpfe die Mitlauter in dieser Musiksprache, in der die irdische Schöpfung seit dem Schöpfungssabbath einen ununterbrochenen Hymnus auf den Schöpfer singt. Man müsste die grosse, von der Schrift gelehrte und von den Vätern bezeugte kirchliche Naturanschauung verkennen, wollte man die übrigen Kreaturen in diesen Hymnus nicht einstimmen lassen — wollte man die Instrumentalmusik aus der Kirche verbannen.

Die Melodie ist die Seele der Musik, die Harmonie ihr Leib. Die katholische Kirchenmusik wird sich vornehmlich durch die Melodie von der profanen Musik unterscheiden. Die kirchliche Melodie wird eine andere sein als die profane. Ist dann die Melodie kirchlich, wird sie sich eine entsprechende Harmonie anbilden. Der Architekt weiss, dass er eine Kirche anders bauen müsse als ein Theater; der Maler weiss, dass er nicht nur andere Figuren, sondern auch in andern Formen für die Kirche und für das Opernhaus und den Salon malen müsse; der Bildhauer arbeitet verschieden seine verschiedenen Statuen für die Kirche und das Schauspielhaus oder eine Börse oder ein Lustschloss; der Dekorateur weiss, dass er eine Kirche oder Kapelle mit andern Sachen und in andern Formen einzurichten und zu schmücken habe als einen Salon. Das Alles wissen aber wohl auch die andern Leute. Nur scheinen aber viele Komponisten und andere Leute nicht zu wissen, dass auch die Musik in der Kirche wesentlich eine andere sein solle als in der Oper. Der verschiedene Text allein thut's noch nicht, so wenig als die Aufschrift »Gotteshaus« ein Museum zur Kirche macht. Wer ein Ignorant in der Baukunst ist, mag meinen, der Altar, Kanzel und Beichtstuhl machen ein Gebäude als solches genommen schon zu einem würdigen Gotteshause. Wer Studien gemacht hat, wird ihm aus dem kleinsten Theilchen eines Einrichtungsstückes einer stilgerecht gebauten Kirche Auskunft geben können, ob dasselbe zur Kirche passe oder nicht. So wird der Sachverständige auch bezüglich einer musikalischen Komposition, wenn er auch nur einige Takte sieht oder hört, zu urtheilen im Stande sein, ob sie für die Kirche passe oder nicht. In der Zopfzeit bekam man in der Kirche genug indecente und frivole Figuren und nichtssagende Schnörkel nicht bloss zu sehen, sondern auch zu hören. Und die Zopfzeit ist noch nicht ganz überstanden.

Der Mensch vermag Freude und Entzückung, Schmerz und Angst durch einfache Naturlaute auszudrücken; einen klaren und deutlichen, bestimmten Ausdruck seiner Gedanken und Gefühle findet er doch nur in der Sprache. Die Rede bewegt sich nicht in demselben gleichen Tone fort, sondern modulirt in den kleinsten Tonstufen auf und nieder. Man sieht oft in Sommertagen, wie die Luft- und Lichtwellen im Sonnenglanze zittern und wallen, und man sieht ein andermal, wie die Lichtstrahlen der Sonne an einer Regenwolke sich brechen und den prächtigen siebenfarbigen Friedensbogen über die Erde spannen. So bewegt sich der Vortrag des Redners in einer fast ununterscheidbaren Wellenlinie fort; der Gesang des Musikers aber lässt uns die harmonisch geordneten geschiedenen Töne der siebenfach gebrochenen Tonskala vernehmen. Unsere Musikschrift ist unzureichend, die Modulation eines rednerischen Vortrages auszudrücken. So

können wir auch die Musik der Orientalen nicht schriftlich wiedergeben, da der Gesang derselben, so wie der Gesang der Alten überhaupt, mehr einem begeisterten Vortrage als unserm Gesange gleicht. Die Inder theilen heute noch ihre Tonskala in 22 Töne. Da gibt es Drittel- und Vierteltöne. Das ist die Musik in ihrer Kindheit. Wie die Naturlaute nicht hinreichen, Gedanken und Gefühle sprachlich auszudrücken, so sind diese unfassbaren winzigen Töne unzureichend für den musikalischen Ausdruck. Die Töne müssen noch mehr krystallisiren, grösser, individueller, selbstständiger werden. Als vollständig ausgewachsene Individuen erscheinen die Töne in dem alten Choralsysteme der Kirche, in der männlich entschiedenen diatonischen Tonskala mit ihren 7 Tonstufen. Die moderne Skala mit ihren 12 Halbtönen ist gewissermassen die Vereinigung beider; sie enthält den vollen Reichthum aller Töne, die zur Bildung der harmonischen Musik nothwendig und tauglich sind. Der katholische Tondichter wird an den Choral anknüpfend mehr die diatonischen Töne und konsonirenden Akkorde in den Vordergrund treten lassen; der Opernkomponist mag die Chromatik bevorzugen. Was in der Wortdichtung die Assonanz und der Reim ist, das ist in der Tondichtung der Dreiklang. Merkwürdig, die Alten hatten beide nicht.

Die katholische Kirche bewährt sich als die allgemeine auch dadurch, dass sie nichts, was wahrhaft menschenwürdig ist, verwirft. So hat sie es mit der Kunst stets gehalten, die in ihrem Gebiete die schönsten Blüten treibt. Und sie bewährt sich als die allgemeine Kirche weiter auch dadurch, dass ihr, die da nimmer altert sondern ewig jung ist, keine wahrhaft gute Errungenschaft zu neu ist, denn sie, die immerfort wächst, will, dass alles Gute, und so auch die echte Kunst, wachse und gedeihe und blühe mehr und mehr.

Die Wahrheit ist nur eine, vielgestaltig ist der Irrthum. In unendlicher Verwirrung laufen zu beiden Seiten des geraden Pfades der Wahrheit die ungezählten Irrwege durcheinander. In diesem Sinne darf man sagen: Die Wahrheit liegt in der Mitte, nicht aber in dem Sinne, als wäre die Linie des wahren Weges die Resultirende aller Irrwege. Extreme stellen sich dort heraus, wo Parteien gegen einander streiten. Die Kirche ist nicht eine Partei, denn sie ist katholisch; deswegen können extreme Anschauungen nicht sagen, dass sie die Anschauungen der Kirche seien.

Wie die übrigen Künste im Geiste der Kirche sich erneuern, so werden wir auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik den belebenden Hauch des kirchlichen Geistes gewahr. Der Geist macht lebendig, der Buchstabe tödtet; man kann wohl den Denkenden auf den Geist hinweisen, aber dem Nichtdenkenden kann man ihn nicht zum Betasten darreichen. Zur Förderung der kirchlichen Kunst lassen sich Fingerzeige aber nicht Rezepte geben. Darum prüfet Alles und das Beste behaltet. Vertieft euch in den altehrwürdigen Choral der Kirche, vertieft euch in die Werke eines Palestrina und seiner Zeitgenossen und Nachfolger, studiret endlich auch die Meisterwerke der neuzeitlichen Musik, und alsdann, als geistig Erneute, giesset den guten alten Wein in neue Schläuche.
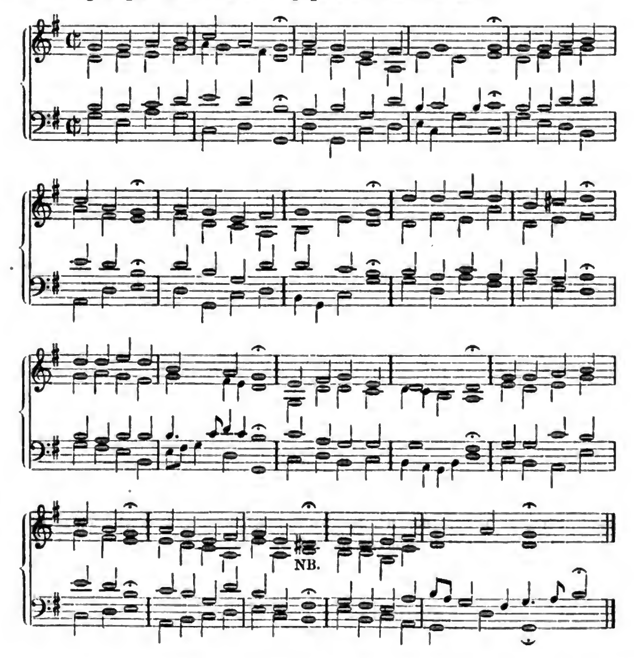
(Fortsetzung folgt.)

Alte Harmoniesirungen des »Dies est lætitiæ« und ein 5stimmiger Tonsatz.

Dem in Nr. 2 1868 dieser Zeitschrift gegebenen Versprechen gemäss gebe ich hiemit alte Harmoniesirungen des *Dies est lætitiæ* und einen fünfstimmigen Tonsatz. Bekanntlich findet sich oft eine und dieselbe Melodie in verschiedenen Gesangbüchern verschieden gestaltet vor. Man irrt gewiss nicht, wenn man diese Variationen auf Rechnung jener setzte, welche eine Melodie mehrstimmig setzten und dabei die Harmonie über die Melodie stellten, anstatt dass sie die Harmonie der Melodie unterordneten. Folgende Beispiele sind in dieser Beziehung sehr lehrreich.
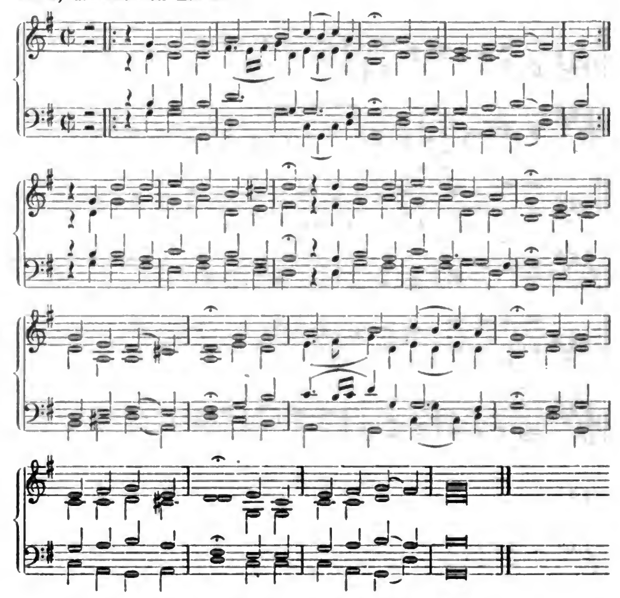
Nr. 1. Dies est laetitiae.

Harmoniesirt von Prätorius (1609). Man betrachte, wie er die Melodie im 2. Takt z. B. beschnitt, wie knapp die ganze Arbeit bis auf ein paar Cadenzen ist, und wie die Melodie sich bei NB. einer harmonischen Wendung wegen eine Veränderung gefallen lassen musste.



Nr. 2. Der Tag der ist so freudenreich.

Harmoniesirt von Joh. Hermann Schein, Kantor an der Thomasschule und Musikdirektor in Leipzig. 1627 erschien von ihm: »Cantional, oder Gesangbuch — mit 4, 5 vnd 6 Stimmen compon.« In Verlegung des Autoris.[1]) Diesem Gsgb. ist die folgende Harmoniesirung entnommen. Hier finden wir die Melodie beinahe wie im rheinf. Gsgb., welcher ich den Vorzug gegeben habe. Die Harmoniesirung ist, obwohl nur der Dreiklang und Sextakkord gebraucht werden, doch viel biegsamer als die von Prätorius, die wie von Erz ist.
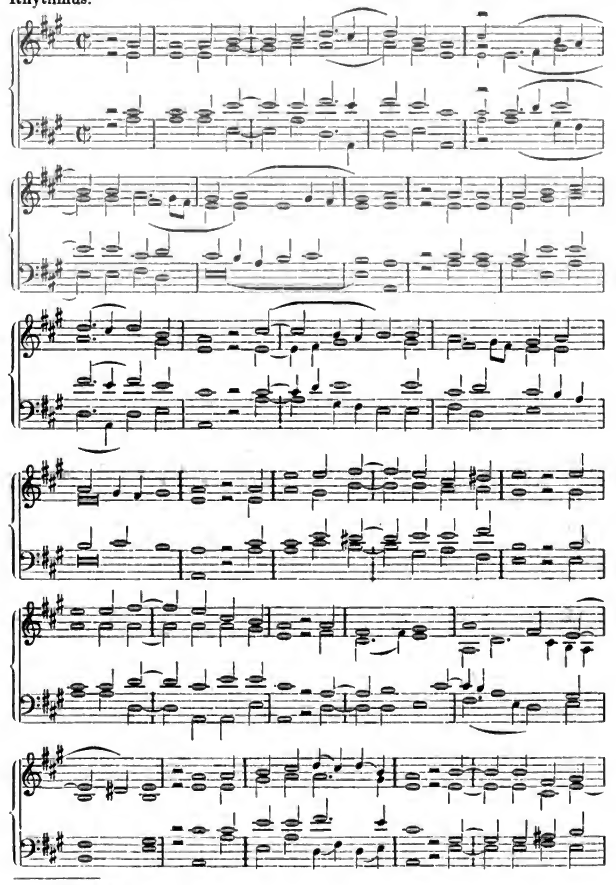


Nr. 3. Der Tag der ist so freudenreich.
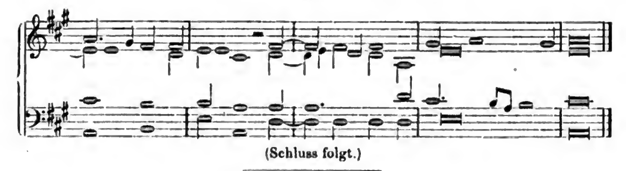
Harmoniesirt von Bartholomäus Gese (Gesius), um 1598 Kantor in Frankfurt a/O. Das Lied findet sich in: »Geistliche deutsche Lieder D. M. Lutheri und anderer frommen Christen, welche durch's ganze Jahr in der Christlichen Kirchen zu singen gebräuchlich, mit 4 und 5 Stimmen nach gewöhnlichen Choral-Melodieen richtig und lieblich gesetzt.« Frankfurt a/O.; Joh. Hartmann. 1601. 4. Ein zweites ähnliches Werk erschien 1605. Er wollte den Gemeinde- und Kunstgesang mit einander verbinden,

1) S. Schauer, Geschichte der bibl.-kirchl. Dicht- und Tonkunst und ihrer Werke. Jena, Frd. Mauke. 1850.

und hat die Melodie in den Diskant gelegt. Nach Winterfeld aber, I. S. 359 ff., ist sein Stil unsicher und schwankend, und hat, wider seinen Willen, die Melodie verderbt.[1]) — Sehen wir bei Nr. 1, wie die Melodie beschnitten wurde, so sehen wir hier, wie sie durch Einschiebung von mehreren Noten, besonders bei der Bildung der Cadenzen reicher gestaltet, oder, wie Gesius sagt, »lieblich« gesetzt wurde. Man beachte auch den Rhythmus.



1) Schauer.



(Schluss folgt.)

Besprechungen.

5.

Kurzgefasste Grundsätze der kath. Kirchenmusik, dem Hochw. Klerus, allen Chorregenten, Organisten und Freunden wahrer Kirchenmusik gewidmet von Andreas Strempfl, Weltpriester. Graz, Ulrich Moser's Buchhandlung. 1869.

Dass im Klerus selbst wieder mehr Sinn für ächte Kirchenmusik erwacht ist, dass immer mehr und mehr die Ueberzeugung sich Bahn bricht, dass er es ist, der selbst reformirend die Hand an's Werk legen muss, davon gibt die Broschüre des Hochw. Herrn Strempfl ein neues Zeugniss. Der gegenwärtige Klerus hat die schlimmen Zustände der Kirchenmusik unserer Zeit nicht geschaffen; »wohl dürfen wir uns dieses Zustandes nicht schämen, denn wir sind im Ganzen nicht Schuld daran, wir haben ihn als schlimmes Erbe überkommen; — — aber schämen müssten wir uns dieses allgemein als unwürdig anerkannten Zustandes, wenn wir die Hände müssig in den Schoos legen und einer bessern Zukunft den Weg nicht bahnen wollten,« so sagt ganz richtig der Verfasser. Und da wir sehen, dass es überall sich regt, so dürfen wir wohl annehmen, dass wir einer besseren Zukunft entgegengehen. Ueberstürzen lässt sich hier nichts; alles braucht seine Zeit. Wirken wir nur jeder recht aufrichtig in unserem bescheidenen Kreise, wir haben gewiss nicht umsonst gewirkt. Ein allgemeiner Umschlag in der Gesinnung, in der Beurtheilung der Kirchenmusik kann nicht über Nacht eintreten; richtige Grundsätze brauchen zu ihrer Verbreitung und Anwendung ihre Zeit. Obige Broschüre, welche solch richtige Grundsätze enthält, wird gewiss auch zur Verbreitung und Anerkennung derselben beitragen, und wir wünschen, dass es die Leser dieser Blätter auf sich nehmen möchten, die Verbreitung derselben in ihrer Umgebung zu fördern. Der Preis ist sehr billig, 20 Nkr.

6.

Kirchenlieder aus Moritz Brosig's Gesangbuch für den kath. Gottesdienst zusammengestellt und herausgegeben von Franz Dirschke, Organist an der Pfarrkirche zu St. Maria auf dem Sande zu Breslau. Mit Genehmigung der geistl. Obrigkeit. Breslau, Verlag von F. E. C. Leuckart. Preis $2^1/_2$ Sgr.

Das Büchlein ist für die Hand der Schüler bestimmt, und enthält eine Anzahl (bei 50) Lieder aus dem Brosig'schen Gesangbuche, da Se. Fürstl. Gnaden, der Hochw. Herr Fürstbischof von Breslau anordnete, dass die in der Schule vom 3. Schuljahre ab zu memorirenden Kirchenlieder dem von hoher Stelle mehrfach empfohlenen Gesang- und Melodienbuche von Brosig zu entnehmen seien, um dadurch nach und nach eine grössere Einheit im Kirchengesange herbeizuführen. Man würde sich jedoch irren, wenn man annehmen wollte, das Büchlein passe blos für die Diözese Breslau. O nein! Solch' gute Lieder, was Melodie und Text betrifft, kann man überall brauchen, und darum sei es hiemit warm empfohlen.

7.

Weihegesang an die hl. Cäcilia zur Feier des Cäcilienfestes komponirt für Männerchor mit Pianofortebegleitung von H. Oberhoffer. Op. 33. Luxemburg, Verlag von Peter Brück. Preis 18 Sgr.

Eine hübsche, empfehlenswerthe Komposition. Der Mittelsatz, Quintett mit Bariton-Solo, dürfte jedoch weniger befriedigen, da er zu sehr den gewöhnlichen breitgetretenen Ton der Bariton-Solo's anschlägt und daher eher zu einem weltlichen Liede, als zu einem Weihegesang an die hl. Cäcilia passt. J. Ev. H.

Mittheilung.

Der Cäcilien-Verein in Luxemburg. (Schluss.) Art. 6. Jedem verstorbenen Mitglied lässt der Verein ein Seelenamt mit zwei Stillmessen in seiner Pfarrkirche halten. An diesem Amte sollen sämmtliche Mitglieder des Vereines, so viel wie möglich, Theil nehmen. Auch sollen beim Begräbnisse eines Mitgliedes, wenn es die Umstände erlauben, alle Mitglieder des Vereines beiwohnen. Ist der Verstorbene ein aktives Mitglied, so wird am Grabe ein mehrstimmiges Grablied gesungen.

Art. 7. Für die verschiedenen Bedürfnisse des Vereines, als: für Gehalt des Gesanglehrers, für Beschaffung von Musikalien, für Gehalt eines Vereinsboten u. s. w. wird eine Vereinskasse errichtet, in welche jedes erwachsene Mitglied, im Alter von sechzehn bis vierzig Jahren, bei der Aufnahme fünf Franken, von vierzig bis fünfzig Jahren zehn Franken, und von mehr als fünfzig Jahren fünfzehn Franken bezahlt. Knaben, die drei Jahre dem Vereine Dienst geleistet haben, werden, insofern sie als aktive Mitglieder eintreten wollen, ohne Eintrittsgebühren aufgenommen.

Art. 8. Der jährliche Beitrag beträgt zwei Franken. Nöthigenfalls kann auch mit Einwilligung der Generalversammlung ein Extrabeitrag erhoben werden.

Art. 9. Der Verein wird geleitet von einem Vorstande. Dieser wird jährlich aus den wirklichen Mitgliedern gewählt und besteht: aus einem Präsidenten, einem Direktor, einem Schriftführer, einem Kassier und drei Assessoren. Präsident ist von Rechtswegen der jedesmalige Pfarrer der Liebfrauenkirche; er kann sich aber durch ein Mitglied des Vereines ersetzen lassen, das dann den Titel eines Vicepräsidenten annimmt. Die Generalversammlung wählt die übrigen sechs Mitglieder des Vorstandes, und diese sechs mit dem Präsidenten oder dessen Stellvertreter wählen unter sich den Direktor, den Sekretär und den Einnehmer.

Art. 10. Kein vom Vereine besoldetes Mitglied kann in den Vorstand gewählt werden.

Art. 11. Dem Vorstand liegt ob 1) die Aufnahme und Ausschliessung der Mitglieder des Vereines; 2) die Ernennung neuer wirklicher Mitglieder; 3) die Ernennung des dem Vereine dienenden Personals; 4) die Beschaffung nöthiger Materialien, so wie Beschlussnahme sonst nöthiger Massregeln.

Art. 12. Der Präsident leitet die Sitzungen.

Der Direktor ist beauftragt mit der Leitung des Gesanges und der Handhabung der Ordnung.

Der Schriftführer hat über die sämmtlichen Beschlüsse des Vorstandes Buch zu halten.

Der Kassier empfängt und bewahrt die Gelder und kann nur auf ein schriftliches, vom Präsidenten und dem Sekretär unterschriebenes Mandat die Zahlungen leisten.

Art. 13. Der Vorstand versammelt sich so oft, wie er es für nöthig erachtet; doch wenigstens vierteljährig einmal.

Art. 14. Die Generalversammlung hat statt gegen Ende eines jeden Jahres, um die Rechnungsablage des Einnehmers, einen Bericht des Sekretärs über die Angelegenheiten des Vereines zu vernehmen, und für das folgende Jahr mit absoluter Stimmenmehrheit den Vorstand zu erwählen oder den vorigen neu zu bestätigen.

Art. 15. Sollte der Verein seinem Zwecke nicht entsprechen, so hat der Präsident das Recht denselben aufzulösen.

Art. 16. Im Falle der Auflösung des Vereines gehören die Fonds desselben der Kirchenfabrik Unserer lieben Frau, wenn nicht binnen Jahresfrist sich ein neuer Verein bildet, der sich denselben Zweck setzt, und an dem wenigstens fünfzehn wirkliche Mitglieder des aufgelösten Vereines Theil nehmen.

Art. 17. Ein gedrucktes Exemplar dieser Statuten wird jedem Mitgliede des Vereines mitgetheilt.

Art. 18. Diese Statuten des Cäcilienvereines und etwa beliebige Abänderungen derselben werden der gefälligen Genehmigung der Kirchen-Obern unsers apostolischen Vikariats vorgelegt.

Verleger und verantwortlicher Redakteur: Johannes Ev. Habert. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Zeitschrift
für
katholische Kirchenmusik.

Herausgegeben
von
Johannes Ev. Habert,
Organist in Gmunden am Traunsee.

2. Jahrgang. **1869.** № 5.

Die „Zeitschrift für katholische Kirchenmusik" erscheint monatlich in einem halben Bogen gr. 8. Text und 1/4 Bogen Notenbeilagen. Der Preis für den Jahrgang von 12 Nrn. ist auf 2 Fl. Ö. W. = 1 Thlr. 10 Ngr. = 5 Francs festgesetzt, und ist im Vorhinein franco an den Herausgeber einzusenden. — Artikel oder Musikbeilagen, welche Aufnahme finden, werden honorirt. — Manuskripte werden nicht zurückgesandt. — Mehrstimmige Tonsätze müssen in Partitur eingesendet werden.
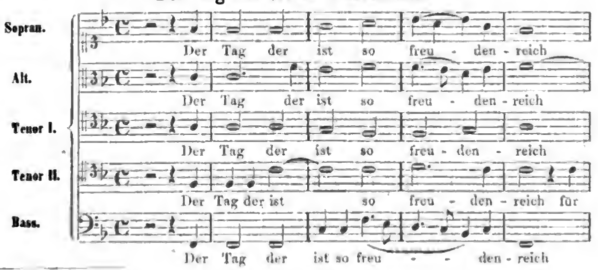
Alte Harmoniesirungen des »Dies est lætitiæ« und ein 5stimmiger Tonsatz.

(Schluss.)
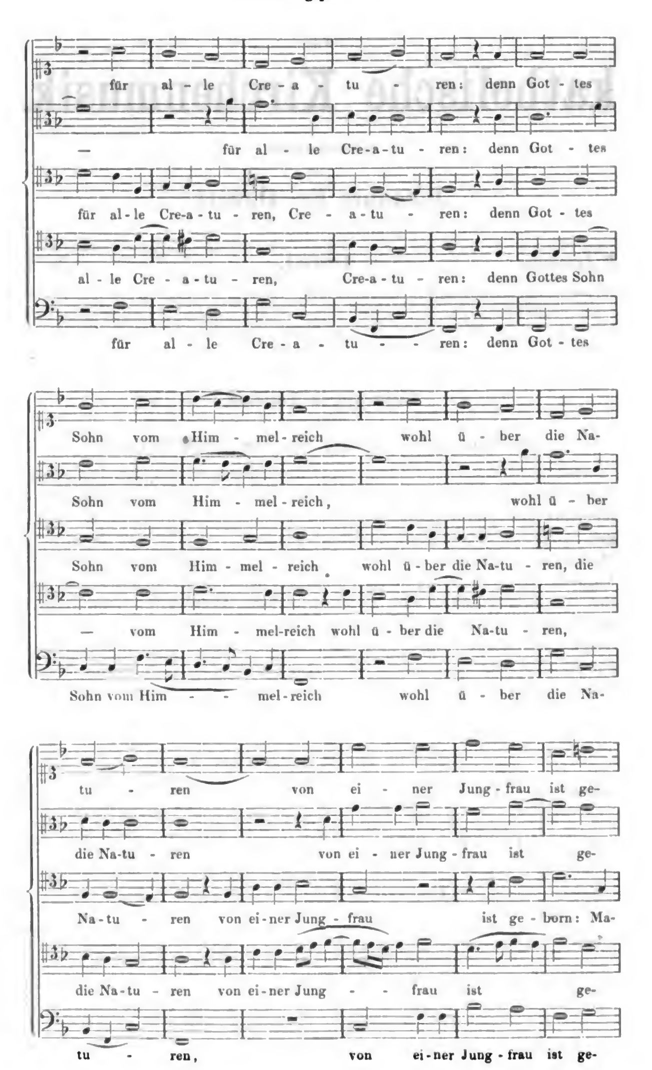
Ein fünfstimmiger Tonsatz von Johannes Eccard.
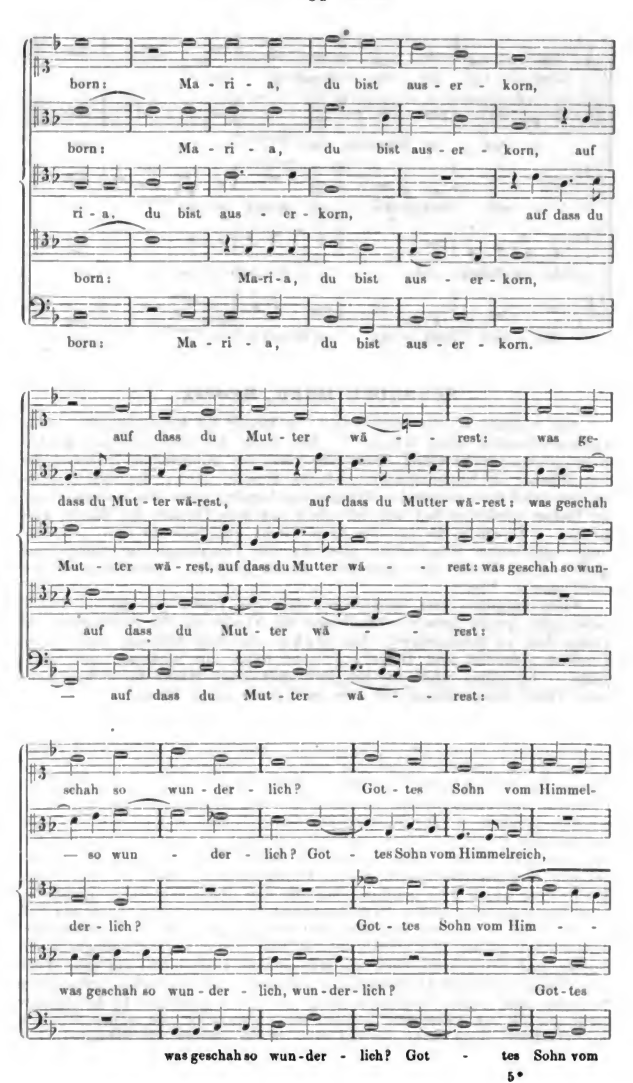
Sehen wir ab vom Volksgesange und betrachten wir die Harmoniesirung blos vom Standpunkte der Kunst, dann werden wir den folgenden fünfstimmigen kontrapunktischen Satz vorziehen. Johannes Eccard, geb. 1553 zu Mühlhausen in Thüringen, ein Schüler des berühmten O. Lassus in München (1571 — 74), erst angestellt in Augsburg bei den Fuggern, dann in Königsberg in Preussen beim Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg, und seit 1608 als Kapellmeister in Berlin, wo er 1611 starb. Ein bedeutender und einflussreicher Meister. Von ihm erschien: »Geistliche Lieder, auf den Choral oder gemeine Kirchenmelodey durchauss gerichtet, vnd mit 5 Stimmen componirt. Königsberg, 1597.« Sein Hauptwerk, im Auftrage seines Fürsten, die in Preussen gebräuchlichsten Choralmelodien enthaltend. Ausserdem erschienen noch mehrere Gesangbücher mit 4-, 5- und 8stimmigen Tonsätzen.[1])
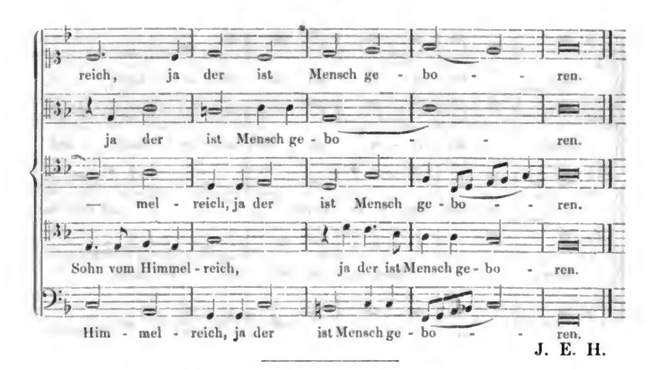
Der Tag der ist so freudenreich.



1) Schauer.


für al - le Cre - a - tu - ren: denn Got - tes
— für al - le Cre-a-tu - ren: denn Got - tes
für al-le Cre-a-tu - ren, Cre - a-tu - ren: denn Got - tes
al - le Cre - a-tu - ren, Cre-a-tu - ren: denn Gottes Sohn
für al - le Cre - a - tu - - ren: denn Got - tes
Sohn vom Him - mel-reich wohl ü - ber die Na-
Sohn vom Him - mel-reich, wohl ü - ber
Sohn vom Him - mel - reich wohl ü-ber die Na-tu - ren, die
— vom Him - mel-reich wohl ü - ber die Na-tu - ren,
Sohn vom Him - - mel-reich wohl ü - ber die Na-
tu - ren von ei - ner Jung-frau ist ge-
die Na-tu - ren von ei - ner Jung-frau ist ge-
Na-tu - ren von ei-ner Jung - frau ist ge - born: Ma-
die Na-tu - ren von ei-ner Jung - - frau ist ge-
tu - ren, von ei-ner Jung-frau ist ge-


born: Ma - ri - a, du bist aus - er - korn,
born: Ma - ri - a, du bist aus - er - korn, auf
ri - a, du bist aus - er - korn, auf dass du
born: Ma-ri-a, du bist aus - er - korn,
born: Ma - ri - a, du bist aus - er - korn.
auf dass du Mut - ter wä - - rest: was ge-
dass du Mut - ter wä-rest, auf dass du Mutter wä-rest: was geschah
Mut - ter wä - rest, auf dass du Mutter wä - - rest: was geschah so wun-
auf dass du Mut - ter wä - - rest:
— auf dass du Mut - ter wä - - rest:
schah so wun - der - lich? Got - tes Sohn vom Himmel-
— so wun - der - lich? Got - tes Sohn vom Himmelreich,
der - lich? Got - tes Sohn vom Him - -
was geschah so wun - der - lich, wun - der - lich? Got - tes
was geschah so wun - der - lich? Got - tes Sohn vom



J. E. H.

Schnabel, Hahn, Brosig.

Ein Triumvirat, ein Dreiklang — in Bezug auf Kirchenmusik — von weithinhallendem guten Klange. — Man kann der altehrwürdigen Kathedrale Breslau's wohl Glück wünschen, dass sie unmittelbar nacheinander drei Männer als Kapellmeister gewinnen konnte, die wie die oben genannten mit solch hervorragenden Fähigkeiten begabt, diese ihre ausgezeichneten Gaben wiederum fast ausschliesslich nur dem Dienste der Kirche widmeten. — Es dürfte für manche Leser nicht uninteressant sein, zunächst einige allgemeine Streiflichter über die drei Genannten zu bringen und später, wenn hierfür die Zeitschrift Raum gewährt, etwas Biografisches nachfolgen zu lassen.

Ganz entgegen dem Sprichwort, dass der Profet im eigenen Lande nichts gilt, grenzt gerade in Schlesien die Verehrung für Schnabel bei Vielen fast an Schwärmerei; hat Hahn sehr bald Eingang und warme Verehrer gefunden und Brosig, — der unter uns wirkende und schaffende — besonders schon die jüngeren strebsamen Kräfte für sich gewonnen. Diese Anerkennung hat aber auch ihren guten Grund.

Auf unsern Kirchenchören, — die Kathedrale nicht ausgenommen, wurden vor allen die Namen: Dreyer, Dedler, Wanhall, Bühler, Diabelli, Ohnewald, Lasser u. s. w. hochgehalten. Nun kam Schnabel, der verhältnissmässig spät zur Ausbildung seiner eminenten Anlagen gelangte und glänzte am Kunsthimmel wie ein strahlend Meteor unter jenen bleichen Lichtern und überschüttete uns förmlich mit neuen und oft wunderbar schönen Werken. — Der Wust unkirchlicher Kompositionen fing sich nun an zunächst etwas auf dem Dome zu verlieren. Das Beispiel wirkte fort und bald gab es keine Kirche, wo die hohen Feste nicht durch Schnabel'sche Kompositionen verherrlicht worden wären. Man darf bei dieser Verbreitung nicht etwa glauben, dass die damaligen Verleger ungleich bereitwilliger gewesen wären, Kirchensachen zu ediren, als es heute der Fall ist. O nein! Von den ungefähr 300 hinterlassenen Werken Schnabel's, wovon circa wieder 200 kirchliche, ist nur ein winziger Theil gestochen worden und der grösste Theil der Manuskripte harrt noch, auf dem Wege des Verlages grössere Verbreitung zu gewinnen. Der einfache, bescheidene Schnabel war gegen Jedermann ausserordentlich gefällig. Er komponirte nicht nur für seine Freunde, sondern lieh ihnen auch von seinen Schätzen zur Abschrift. Und nicht nur auf diese Weise wurden die Schnabel'schen Sachen verbreitet, sondern auch dadurch, dass die jeweiligen Domsänger-

knaben zwischen Kreuz- und Domkirchengottesdienst eine Menge Schnabel'scher Kompositionen, ohne Erlaubniss dazu zu haben, in aller Geschwindigkeit abschrieben und dieselben ihren Aeltern oder frühern Lehrern zu deren grösstem Gaudium überschickten. Die Schnabel'schen Werke sind deswegen in Schlesien weit und sehr reichlich verbreitet und sind wohl unverkennbar mit Ursache, dass die Geschmacksrichtung durch sie angefangen hat, hie und da eine der Kirche würdigere zu werden.

Wenn wir uns fragen, worin denn die Eigenthümlichkeiten und Vorzüge Schnabel'scher Kirchenkompositionen bestehen? so wollen wir dieselben in Kürze aufsuchen, vorher aber den allgemeinen Standpunkt der Kirchenmusik erst in Etwas kennzeichnen.

Schon am 16. Jänner 1640 schrieb P. de Valle über die palestrina'schen Kompositionen: »Diese Sachen hat man in Ehren zu halten, nicht um sich ihrer zu bedienen, sondern um sie in einem Museum als sehr schöne Alterthümer aufzubewahren,« — und in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ging bereits die weltliche und geistliche Musik unterschiedlos nebeneinander Hand in Hand. Was das Theater bot, durfte ungescheut auch in der Kirche sich zeigen. Die beliebtesten Opernarien wurden mit lateinischem Texte versehen und auf diese Weise zu Kirchenstücken fabricirt. Man scheute sich nicht, ganze Messen aus Opern zusammenzustoppeln und sie mit grossem Vergnügen zur Aufführung zu bringen. Der Opernsänger konnte mit seinen Bravourarien glänzen wie im Theater so auch in der Kirche. Und nicht nur diesem, sondern auch dem Konzertisten war genug Gelegenheit geboten, bald zum Graduale, bald zum Offertorium die Virtuosenstücke auf seinem Instrumente auch in der Kirche zur Geltung zu bringen. Tosi, gest. 1727 sagt: »An manchen Orten kann man die Kirchenkomposition von der Theatermusik nur dadurch unterscheiden, dass man an der Kirchenthür kein Eintrittsgeld bezahlt.« Auch die ganze Pracht des nach und nach sich so reich gestalteten Orchesters durfte in einzelnen Sätzen aus Suiten und Sinfonien während des Gottesdienstes sich ergehen. Und wenn am Anfange der Verfallzeit noch einzelne Kirchenkomponisten wohl neben grossen Kirchen-Arien auch noch *alla capella* schrieben, so konnte man doch dem Reize des vollen Orchesters je länger je weniger widerstehen; der so einzig für die Kirche geeignete ernste *alla capella* Stil hörte bald fast ganz auf und das heilige Wort wurde in dem Grade untergeordnet, dass es nur als willkommener Stoff zu Kompositionen und dazu diente, den Glanz des vollen Orchesters noch mehr zu erhöhen.

In dieser Zeit tritt nun unser Schnabel auf. Als Kind seiner Zeit, weiss er sich dem Geschmacke derselben nicht immer zu entziehen; ja er war so gefällig und gutmüthig, ihm bald da, bald dort sogar zu huldigen. So schrieb er, wie das die bekanntesten Beispiele sind, für seinen Bruder, der guter Klarinettist war, das Solo im *Sanctus* der *F*-moll Messe; einem Freunde zu Liebe, der Oberförster und nebenbei guter Geiger war, ein Offertorium für Bass-Solo und konzertirende Violine. Neben diesen Verirrungen werden wir in den Schnabel'schen Kompositionen aber sofort inne, dass er sehr wohl wusste, wohin er die Hauptsache in Kirchenkompositionen zu legen habe. Und so gerne und so reich er auch oft instrumentirt, so kann wohl fast von keinem seiner Kirchenstücke gesagt werden, es seien Orchesterstücke mit Gesang. Nein! an passender Stelle bricht er das Orchester sogar ganz ab und überlässt den Singstimmen allein die Weiterführung. Es ist dies eine ihm ganz eigenthümliche und von der bisher beliebten Praxis abweichende, neue Manier. Welche Bedeutung ihm das heilige Wort hat, sehen wir ferner aus der meist so richtigen Deklamation des Textes und auch aus der oft sehr charakteristischen Auffassung desselben. Man höre, um nur Einiges anzuführen, wie er in seinen Vespern z. B. das »*Peccator videbit et irascetur, dentibus suis fremet et tabescet*« be-

handelt; mit welch stiller Demuth er das »*Gloria patri*« anstimmt, wie er sich beim »Immer und Ewig« erwärmt, wie er sich aufschwingt und zu welch wundervollem Klimax er Chor und Orchester hinzudrängen versteht. Bei solchen Stellen kann man dreist behaupten, dass selbst ein Genie wie Mozart, dem Schnabel, was Instrumentation anlangt, so Vieles abgelauscht, sie in keiner Beziehung hätte vollkommener und hinreissender schaffen können. Oben führten wir ein paar Soli's als Verirrungen an. Man höre ihn aber z. B. unbeeinflusst sein »*Alma*« singen; wie sinnig und innig er da die Solostimmen, Chor und Orchester anwendet, und zu welch zauberhafter Wirkung er alle Stimmen zu vereinigen weiss, — und man wird gegen die Berechtigung und Kirchlichkeit eines solchen Stückes sicher Nichts zu sagen vermögen. — Wie Schafhäutl in seiner neuesten Schrift, Angesichts solcher Sachen, so nichtsachtend von Schnabel sprechen kann, ist unbegreiflich. — Die Thätigkeit Schnabel's war übrigens als Dom-Kapellmeister und so fruchtbarer Komponist noch nicht erschöpft. Gleichzeitig wirkte er auch als Universitäts-Musik-Direktor, als Dirigent einer Konzertgesellschaft und trotz der vielen Beschäftigungen fürchtete die damalige Regierung nicht, ihm auch noch die Musiklehrerstelle am Seminar zu übertragen. In all' diesen Stellungen wirkte Schnabel segensreich und es ist nicht mehr als billig, dass ihm Mit- und Nachwelt anerkennende Dankbarkeit zollt.

Bei Hahn, dem Nachfolger Schnabel's, können wir uns kürzer fassen. Selbst guter Sänger und Gesangslehrer, verstand er die Kräfte des Dom-Chores zu grosser Vollkommenheit zu bringen und fing an, vielleicht in Folge dessen, die blossen Vokalsachen in der Kirche noch mehr zu kultiviren, als dies unter seinem Vorgänger der Fall war. Als Graduale und Offertorium konnte man jetzt schon oft die zum Theil so ausgezeichneten Vokal-Kompositionen von Aiblinger, Einiges von Stuntz, von Hahn selbst und vereinzelt sogar auch aus den alten Kirchenschätzen wieder herausgegrabenen Perlen in vorzüglicher Weise aufgeführt hören. In den letzten Jahren Hahn's wurden selbst auf Anregung des Kardinals Diepenbrock die bis dahin so ausserordentlich beliebten *Lamentationen* Schnabel's für Solo, Chor und Orchester, als für die Charwoche nicht passend, mit Recht beseitigt, und war dies Vorgehen um so gerechtfertigter, als gerade zu diesen Aufführungen ganze Wagenreihen aufgefahren kamen, die Hör- und Schaulustige in Massen brachten, welche sich dabei nicht gerade immer nur erbauen wollten. An ihre Stelle kamen nun die *Responsorien* von Viadana. Diese ungewohnten ernsten Klänge machten Anfangs wohl stutzen, man konnte aber nicht umhin, zu gestehen, dass sie für diese Zeit weit geeigneter seien, als jene oft nur zu anmuthigen und pompösen Sätze, die sonst an dieser Stelle gehört wurden. — In der Ausmerzung unwürdiger Figuralstücke folgte Hahn seinem Vorgänger insoweit, als es seinem Geschmacke entsprechend und bei der nothwendigen Masse von Kompositionen für die kirchlichen Aufführungen möglich war. Als anständigen Ersatz für das Ausgeschiedene schuf er selbst einige Messen u. A. Freilich erreichen diese Kompositionen im Ganzen nicht die Höhe derer seines Vorgängers; sie sind indessen von so melodischem Reiz, dabei auch kirchlichem, wenn auch zuweilen etwas süsslichem Gehalte, dass man sie sowohl für hohe Feste, wie auch für gewöhnliche Sonntage sehr gern auswählt. Einen besonderen Vorzug erhalten die Hahn'schen Kompositionen durch ihre so praktische, gedrungene Form. Sie vermeiden alle unnöthigen Längen und Wiederholungen, und man findet in ihnen nicht, wie oft bei andern Kirchen-Komponisten, die an manchen Stellen zu wenigen oder gar einem einzigen Worte so beliebten, aber gleichwol oft recht trockenen, ebenso langen als langweiligen Fugen, welche nur ganz ungebührlich die heilige Handlung am Altare verzögern. — Hahn's Gabe für Komposition lebt in einem seiner Söhne fort. Es ist dies der jetzige Dom-

Organist in Breslau. Wir können es uns nicht versagen, ihm für manche seiner Werke hiermit unser Kompliment zu machen und unser Bedauern auszusprechen, dass er durch manche Misslichkeiten sicher gehindert wird, seinen Geist frei walten und schaffen zu lassen und uns öfter mit einer neuen Gabe zu erfreuen. Dass seine Werke die Popularität der Werke seines Vaters bis jetzt nicht erreicht haben, liegt, abgesehen davon, dass sie in weiteren Kreisen noch gar nicht gekannt sind, besonders daran, dass er zu sehr tüftelt, dass er sich gewissermassen fürchtet, nur alltägliches oder gewöhnliches zu sagen, dass sie dadurch manchmal etwas zu geschraubt und für den allgemeinen Gebrauch auch zu schwierig erscheinen; und gleichwohl muss man gestehen, dass er z. B. in einer seiner Messen ein *Credo* von so grossartiger, ergreifender Schönheit geschrieben hat und den kirchlichen Charakter in so würdevoller und erhabener Weise trifft, wie es bei diesem für die Komposition so schwierigen Texte wohl kaum je vollendeter zu finden sein dürfte. — Ihr Herren Verleger, machet euch auf! suchet unsern jungen Hahn (wie er in Breslau gewöhnlich genannt wird) zu finden; denn euch etwa aufdringlich entgegen zu kommen, dürfte ihm kaum gegeben sein. —

(Schluss folgt.)

Correspondenz.

Rom. Ich kann es nicht unterlassen, Ihnen, Herr Redakteur, mitzutheilen, wie sehr es sich der heil. Vater angelegen sein lässt, die Kirchenmusik in den grössten Basiliken Rom's zu vervollkommnen, das glänzende Beispiel eines seiner erhabensten Vorgänger, Gregor's I. nachahmend. Was dieser um die Kirchenmusik so hochverdiente heil. Papst für dieselbe gethan und geleistet hat, brauche ich nicht zu erinnern; ich erwähne blos, dass durch seine Bemühungen auch eine Gesangschule für Knaben gegründet ward, welche in der Haupt- und Domkirche der ganzen Welt, St. Johann im Lateran, zu singen hatten. Mehrere Jahrhunderte hindurch bestand diese treffliche Anstalt, bis sie — ich weiss nicht genau wann — der Ungunst der Zeitverhältnisse zum Opfer fiel. Pius IX. unternahm es, sie wieder in's Leben zu rufen. Im Oktober des vorigen Jahres beauftragte er die christlichen Schulbrüder bei St. Salvatore in Laura mit der Leitung der neuen Gesangsschule, welche aus 50 Knaben verschiedener, auch vornehmer römischer Familien besteht, liess im Hause, wo die Brüder Schulunterricht ertheilen, einen Musiksaal zurichten, sicherte durch einen Fond den Bestand des Unternehmens, gab bestimmte Regeln für den Unterricht, und übergab die oberste Leitung der Schule einem Prälaten Msgr. Ricci und den 3 Chordirigenten der Basiliken St. Peter, St. Maria Maggiore und St. Johann im Lateran. Vor mehreren Wochen besuchte der heil. Vater die Anstalt, um sich über das Gedeihen derselben mit eigenen Augen zu überzeugen. Nachdem er die einzelnen Klassen der Elementarschule besichtigt und die Kinder aus der Religion geprüft hatte, begab er sich in den Musiksaal um die Chöre zu vernehmen, welche die kleinen Sänger in 3 Abtheilungen getheilt, unter der Leitung ihrer betreffenden Lehrer ausführten. Der Gesang fiel sehr gut aus, und gab dem Gedeihen des Werkes das schönste Zeugniss. Die Abtheilung der jüngsten Sänger übte sich im Skalasingen. Nachdem der heil. Vater seine volle Zufriedenheit ausgesprochen hatte, beschenkte er zum Schlusse das Archiv der aufblühenden Anstalt mit werthvollen Musikalien.

An die löbl. Redaktion der Flieg. Bl. in Regensburg.

Aus dem Schlusssatze der »Abwehr« in Nr. 3 der Flieg. Bl. entnehme ich, dass die Red. derselben eine Antwort von mir erwartet. Hier ist sie, und ich bin so frei, diese der löbl. Red., welche meine Zeitschrift aus gerechter Rache nicht mehr hält, eigens pr. Post zuzusenden.

Wer unbefangen meine Antwort auf die Frage: Welche Musik ist kirchlich? gelesen hat, wird darin nicht mehr und nicht weniger gefunden haben: als 1.) Kirch-

lich ist jene Musik, welche den Vorschriften der Kirche gemäss ist. Ich glaube, mit diesem Satze muss der strengste Liturgiker zufrieden sein; [1]) die Flieg. Bl. aber haben ihn einfach verschwiegen. 2.) Zeit und Umstände sind oft Ursache, dass kirchliche Vorschriften nicht befolgt werden können, daher die Bischöfe öfter Nachsicht üben müssen u. s. w. Die Flieg. Bl. sagen nun: »Damit sind logisch die Bischöfe geradezu als Urheber (nicht blos als Dulder) der, wie auch Hr. H. eingesteht, vielen Ausartungen und Misbräuche der K.-M. dargestellt.« In meinem Artikel ist weder von Ausartungen und Misbräuchen die Rede, und ich konnte daher auch nichts eingestehen, noch ist von einem Erlasse eines Bischofs *contra rubricas* etwas gesagt, sondern einfach von Zeit und Umständen die Rede, welche Ursache sind, dass eine kirchliche Vorschrift oft nicht erfüllt werden kann. Was soll ich nun weiter sagen? Soll ich beweisen, wie die speziellen Fälle, die ich anführte, mit dem Vorausgehenden harmonieren? Würde eine überflüssige Arbeit sein, denn: wer die deutsche Sprache so mishandeln muss, damit er vor seinem Leserkreise Recht behalten und einen Andern verdächtigen kann, und zu diesem Zwecke sich auch nicht scheut, indiskreter Weise Schmähbriefe abzudrucken, dem kann es nicht darum zu thun sein einen Irrthum zu berichtigen, und mit dem ist ein Verständniss so wenig zu ermöglichen, so wenig es jemand gelingen wird einen schwarzen Stier weiss zu waschen.

Wenn ich auch in Zukunft fortfahren werde, meine Ansichten niederzuschreiben, und nicht das gläubig nachbeten werde, was die Flieg. Bl. vorsagen, so wird das ein billigdenkender Mann nicht als Nergelei etc. ansehen, da es doch jeder Redaktion frei stehen muss, über einen Gegenstand auch ihre Ansicht zu äussern. Sollte ich einen Irrthum niederschreiben, so steht es jedermann frei, in meiner Zeitschrift denselben zu berichtigen, vorausgesetzt, dass dieses in einer anständigen Form geschieht.

Schliesslich noch die Bemerkung, dass es überflüssig ist, wenn sich die Red. der Fl. Bl. wegen der österreichischen Kirchenmusik Sorge bereitet. In Oesterreich hat die Verbesserung der K.-M. schon lange vor dem Auftreten der Fl. Bl. begonnen. Zeuge dafür sind die Kirchen-Musikvereine in Böhmen, Tirol u. s. w.; für unser Oberösterreich der christliche Kunstverein in Linz, der seit 10 Jahren durch seine Sektion für K.-M. schon viel Gutes gewirkt hat und von dem ich in der nächsten Zeit eine weitreichende Thatsache werde berichten können, durch welche ich den weiteren Beweis liefern werde, dass wir auch in der Zukunft frei und selbstständig an der Verbesserung der K.-M. arbeiten können, und es durchaus nicht nöthig haben uns durch irgend ein Gängelband leiten zu lassen.

J. E. H.

Warnung.

Damit Besitzer der »*Cantica spiritualia*« sich durch die Anpreisung Witt's nicht verleiten lassen die »300 Lieder« zu kaufen, wie es bereits geschehen ist, theile ich ihnen mit, dass diese die alten *Cantica* mit einem andern Titel sind, was weder Hr. Pustet noch Hr. Witt den Lesern mittheilt. — Herr Witt schrieb mir einmal folgende Antwort, als ich ihm im Namen meines Verlegers mein Gesangbuch zu einer Besprechung in den Flieg. Bl. einsandte: »Das Liederbuch geht pr. Buchhändlerweg wieder nach Linz zurück. . . . Der Wunsch einer Empfehlung (soll heissen Besprechung. A. d. R.) hat konsequenter Weise nur dadurch Sinn, dass ich annehme, man betrachte meine Blätter als Melkkuh . . . wie leider einige Oesterreicher (und nur Oesterreicher!) zu glauben scheinen!« Die Anpreisung der alten *Cantica spiritualia* ist die gehörige Beleuchtung zu diesem Brieffragmente.

J. E. H.

---

1) Wenn es Herrn Witt und seinen Freunden zu einer Entschuldigung dienlich ist, berufen sie sich auf eine »allgemeine Sitte«; (Siehe die »Abwehr« in den Flieg. Bl. Nr. 3, Seite 19.), wenn ihnen eine allgemeine Sitte nicht passt, berufen sie sich auf die Liturgie. (Siehe: Die Privatmessen mit Volksgesang, *Musica sacra* Nr. 3. 1869). Es geht nichts über Konsequenz.

Verleger und verantwortlicher Redakteur: Johannes Ev. Habert. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Zeitschrift

für

katholische Kirchenmusik.

Herausgegeben

von

Johannes Ev. Habert,

Organist in Gmunden am Traunsee.

2. Jahrgang. **1869.** № 6.

Die „Zeitschrift für katholische Kirchenmusik" erscheint monatlich in einem halben Bogen gr. 8. Text und 1/4 Bogen Notenbeilagen. Der Preis für den Jahrgang von 12 Nrn. ist auf 2 Fl. Ö. W. = 1 Thlr. 10 Ngr. = 5 Francs festgesetzt, und ist im Vorhinein franco an den Herausgeber einzusenden. — Artikel oder Musikbeilagen, welche Aufnahme finden, werden honorirt. — Manuskripte werden nicht zurückgesandt. — Mehrstimmige Tonsätze müssen in Partitur eingesendet werden.

Die katholische Kirchenmusik.

II. Geschichte der katholischen Kirchenmusik.

(Fortsetzung.)

Nachdem wir bisher die Prinzipien der katholischen Kirchenmusik in Kürze dargestellt, wird es entsprechend sein, nun eine gedrängte Skizze der Geschichte der Kirchenmusik zu geben. Wenn wir dort als Einleitung die Ansichten der griechischen Weltweisen angeführt haben, wollen wir hier die Geschichte der hebräischen Musik vorausschicken. Die ganze geschichtliche Darstellung der Entwickelung der religiösen Musik wird von selbst sich als eine gewichtige Bestätigung der von uns ausgesprochenen Grundsätze erweisen.

Sobald man den Menschen von seinem Schöpfer und die Entwickelung der Menschheit von der göttlichen Vorsehung lostrennt, lässt sich die Frage über den Ursprung des Menschen und seiner Wissenschaften und Künste gründlich nicht mehr lösen. Wir können diese Frage beantworten. Der Mensch ist ein Geschöpf des allmächtigen Schöpfers, und er hat wie das Kind von seinen Aeltern von Gott die Sprache. Wie der allmächtige Wille des Schöpfers der unermesslichen Mannigfaltigkeit der sichtbaren Welt die Bewegung, die ihr Leben ist, gegeben hat; so ist von ihm auch in der geistigen Welt der Impuls ausgegangen zum Denken und Wollen, worin das Leben des Geistes besteht. Die Sprache ist der laut (Laut) gewordene Gedanke und Wille des Menschengeistes.

Erkennen und Wollen gehören zum Wesen des geistigen Leben des Menschen, nicht so die Kunst; jene müssen in jedem entwickelten Menschen thätig sein, nicht aber auch die Kunst; jene müssen schon im ersten Menschen geweckt worden sein, die Künste können später entstanden sein. Die Künste gehören in das Gebiet der Welt, die der Herr nach dem Ausspruche des Predigers [1]) »dem Nachforschen der Menschen überlassen hat«. Dennoch aber werden wir nicht irren, wenn wir annehmen, dass unser Stammvater nicht minder als sein Nachkomme David die Wunder der All-

1) 3, 11.

macht staunend erkannt und die Grösse der Barmherzigkeit des Ewigen voll Rührung empfunden und laut gepriesen und in Entzückung besungen habe. Wie viele Worte des königlichen Sängers lassen sich nicht in den Mund des Stammvaters aller Menschen legen[1]! Derselbe Geist Gottes, der den Propheten erleuchtete, hat ja auch ihn belehrt und getröstet und gestärkt und neu belebt.

Die heilige Schrift erwähnt zuerst im 1. Buche Mosis 4, 21 die Musik; Jubal, Lamechs Sohn, wird da der Vater der Zither- und Harfenspieler genannt. Von Lamech selbst ist Vers 23 und 24 ein Lied, das erste Schwertlied, angeführt. Da haben wir Poesie, Gesang und Instrumentalmusik.

Lamech und Jubal waren Kainiten, und es haben angesehene protestantische Exegeten[2] das Kainszeichen deswegen auch der Musik, insbesondere der Instrumentalmusik aufdrücken wollen. Aus der Wurzel des göttlichen Fluches sollen nach ihnen die Künste entsprossen sein. »Es liegt ein magischer Zug in aller Kunst und Wissenschaft, welcher das Herz von der Einfalt in Gott zu verrücken und in die Bande der Natur, des Fleisches, des Weltlebens zu verstricken sucht. Es ist auch in aller Musik nicht allein ein unvergeistigt bleibender Grund materieller Natürlichkeit, sondern auch ein kainitisches Element schrillender Dissonanz, welches losgelassen wird, um aufgehoben zu werden.« Diese aus der protestantischen Auffassung des Sündenfalles richtig gefolgerte Anschauung kann nach der Lehre der katholischen Kirche nicht festgehalten werden. Die Künste und daher auch die Musik in ihrem ganzen Umfange entstammen der guten von Gott geschaffenen Wesenheit des Menschen, die durch den Fall nicht zerstört oder in's positiv Böse verkehrt, sondern obwohl verschlimmert durch die Erbarmung des Ewigen unter den Segen der Erlösung gestellt worden ist. Alle dermalige menschliche Kunst ist zwar in Folge der Sünde so wie sie jetzt ist; ohne Erbsünde wäre sie eine andere, vollkommnere. Aber die Sünde und der göttliche Fluch ist nicht die Wurzel der Kunst, sondern der Mensch, getragen von dem göttlichen Segen, der in der Erlösung seine Erfüllung gefunden und die Menschheit gerettet hat, und der heilend in der Kirche fortwirkt bis zur Vollendung am Ende der Tage. Darum wohnt auch in der heiligen Kunst eine von der Kirche ausgehende und sie durchströmende erlösende Kraft. Freilich kann der freiheitbegabte Mensch was ihm zum Segen und Guten gegeben ist zum Fluch und Bösen verkehren, so auch die Musik. Da ist aber er dann selbst Schuld, da er das Gute wählen konnte, und das Böse wählte. In diesem Sinne sagt Führich[3]: »Alle menschliche Kunst und Wissenschaft ist eine Folge der Sünde und steht seit der Erbschuld unter dem Einflusse jenes Dualismus, der mit der Schuld in der Erkenntniss des Guten und des Bösen in der Menschheit sich fixirt hat, und wonach es eine wahre und gute, eine falsche und böse Kunst und Wissenschaft geben kann und wirklich gibt. Die Erkennt-

1) Z. B. Ps. 8, 88 etc.
2) Fr. Delitzsch und Joh. Richers. — Zwingli in Zürich zerstörte sogar die Orgeln. Die Wiedertäufer, sagt Möhler, urtheilten vom Gesange ungefähr wie Peter von Bruys, der ihn für eine Anbetung des Satans hielt.
3) Von der Kunst. 2. Heft. S. 3.

niss und Annahme hiervon ist die Grundlage aller gedeihlichen, die Unkenntniss oder Läugnung aller verderblichen Richtungen in beiden«. Der berühmte katholische Künstler und tiefe Denker sagt hiermit etwas ganz anderes als die vorerwähnten protestantischen Schriftausleger.

»Warum«, spricht Laban zum flüchtigen Jakob [1]), »hast du es mir nicht kund gethan, dass ich dich begleitet hätte mit Freude, und mit Liedern und Pauken und Harfen?« Da haben wir die erste Erwähnung der Musik um durch sie Festlichkeiten zu verherrlichen. Die Anwendung eines Gesanges und der Musikinstrumente zum Preise Gottes und eine auf diese Weise geheiligte Musik finden wir zuerst im 2. Buche Mosis 15, 1—21. Moses und die Söhne Israel singen da dem Herrn nach der wunderbaren Rettung aus der Hand des Pharao ein Lob- und Danklied, und »Maria, die Schwester des Aaron, die Prophetin, nahm eine Pauke in die Hand und alle Frauen gingen ihr nach mit Pauken und Reigen, und sie stimmte ihnen die Worte an: Lasst uns lobsingen dem Herrn, denn preiswürdig hat er sich verherrlicht, Ross und Reiter gestürzt in das Meer!« Hier haben wir ohne Zweifel einen Wechselgesang zwischen einem Männer- und Frauen-Chor vor uns, einen religiösen mit einer Art Instrumentalmusik in Verbindung gebrachten Gesang.

Erwähnt mögen noch werden das Abschiedslied des Moses [2]), das Triumphlied Deboras und Baraks [3]), welches ein Wechselgesang ist; ferner dass Jephtas Tochter ihrem Vater mit Pauken und Reigen entgegen geht [4]), und dass Liedersammlungen vorhanden gewesen sein mögen, da im 4. Buche Mosis [5]) auf ein Buch von den Streitern des Herrn verwiesen wird.

Den Posaunen gab Moses eine unseren Glocken ähnliche Bestimmung; sie hatten einen liturgischen nicht aber musikalischen Zweck, und dienten das Neujahrsfest, das Jubeljahr anzukündigen, die Gemeinde zusammen zu rufen etc.

Wenn man erwägt, wie genau bis in's Kleinste im mosaischen Ceremonialgesetz alles angeordnet ist, was den Kultus betrifft, so muss es auffallen, dass über Gebetsformeln, Gesang und Musik keine Bestimmungen vorkommen. Diese Wahrnehmung erklärt sich aber vollkommen durch die Thatsache, dass es eine göttliche und menschliche Seite im Kultus gibt; jene ist von Gott gegeben, diese entwickelt sich im Anschluss an jene unter der Leitung der kirchlichen Auktorität und Mitwirkung vom Leben der Kirche erfüllter Geister aus und an jener. Die Musik gehört der letzteren Sphäre an. Im alten Testamente war jene Seite durch Moses, diese von David geordnet. (Fortsetzung folgt.)

Schnabel, Hahn, Brosig.

(Schluss.)

Nach dieser letzten Abschweifung, die man entschuldigen wolle, gehen wir nun zu **Brosig** über. Die Verdienste dieses geistig rüstigen Kämpen für wahre Kirchenmusik strahlen ziemlich vielseitig aus. Da ist es zunächst die Königin unter den kirchlichen Instrumenten, die Orgel, der er seine Erstlingsgaben darbringt, und welcher Organist, der nur einigen

1) I. Mos. 31, 27. 2) V. Mos. 32. 3) Richt. 5.
4) Ebend. 11, 34. 5) IV. Mos. 21, 14, vgl. Jos. 10, 13.

Anspruch auf Intelligenz macht, hätte es versäumt, diese oft so reizenden Stimmungsbilder zu studiren. Brosig's Verdienst um kirchliches Orgelspiel besteht besonders darin, dass er sich bewusst ist, er habe nicht blos den Kenner, sondern auch den Musikunkundigen durch seine Kunst zu erbauen und dass dieser letztere meist nur durch das melodische und harmonische Element erwärmt und aufwärts gezogen werden könne. Demgemäss sind seine Orgelkompositionen selbst dann, wenn die künstlichste Form zu Grunde liegt, grösstentheils von so edler Melodik, gewählter Harmonie, überhaupt von so feiner, poetischer Noblesse, dass ein Herz recht trocken und kalt sein müsste, wenn es durch dieselben nicht in jene fromme Stimmung hinüber geleitet würde, in der es hinsinken und danken und anbeten kann. So sehr auch die Orgelliteratur durch Brosig bereichert worden ist, kann man es nichtsdestoweniger nur bedauern, dass alle jene herrlichen und vollendeten Improvisationen, die er als Dom-Organist während des Gottesdienstes schuf, nur für die, die sie gehört, noch eine schöne Erinnerung sind. Man kann wohl behaupten, dass Brosig, was das freie Präludium auf der Orgel anlangt, seines Gleichen nicht hatte.

Nach seiner Beförderung zum Kapellmeister an der Kathedrale war Brosig's Sorge zunächst die, alle Kompositionen, die nicht in einem der Kirche würdigen Stile geschrieben, zu beseitigen. Hierbei verfuhr er allerdings etwas radikal, und mancher selbst berühmte Name verschwand von der Zeit an gänzlich vom Repertoir des Breslauer Kathedralchores. Die Folge dieses energischen Vorgehens war, dass Brosig mancherlei Anfeindungen erfuhr, dass man selbst in nächster Nähe versuchte, ihm Hindernisse in den Weg zu legen. Er liess sich indess um so weniger beirren, als er sich in genauer Uebereinstimmung mit seinem Hochwürdigsten Fürstbischof wusste. Dass man ihm nachsagte, er sei ein Verächter Mozart's, nahm er sehr ruhig hin; denn er war sich bewusst, dass er, von andern Werken Mozart's abgesehen, auch eine Anzahl Messen, diese als Musikstücke betrachtet, sehr hoch zu halten wisse; dass er aber um Alles nicht so blindlings verrannt sein möchte, diese durchaus ausserhalb der jetzigen Kunstanschauung über Kirchenmusik stehenden Messen, welche doch meist unter Beeinflussung des damaligen Fürst-Erzbischofes Hieronymus von Salzburg, dessen Geschmack man doch sonst nicht gerade als so überaus geläutert anzuerkennen bereit ist, geschrieben wurden, — diese Messen dennoch, weil sie von Mozart, als immerwährende gediegene und mustergiltige Kirchenstücke zu verehren und beizubehalten. Genug, Mozart's Messen wurden beseitigt, besonders auch darum, weil sie in ihrer Art so vollkommen geschaffen, dass ihnen durch eine Umarbeitung, ohne den Mozart'schen Geist zu zerstören, gar nicht beizukommen ist. Was die Umarbeitungen anlangt, so hat es sich Brosig nicht geringe Mühe und Zeit kosten lassen, Kirchenkompositionen von nur einiger Bedeutung in ein der Kirche würdiges und seinen Ansichten entsprechendes Gewand zu kleiden und sie für den Gebrauch möglich zu machen.

Brosig erhielt bald am Anfange seiner Thätigkeit als Kapellmeister von der zuständigen Behörde die Genehmigung und die Mittel, den Vokalchor, wie auch das Orchester zu verstärken und jene Orchesterinstrumente, die dem Bedürfniss nicht mehr genügten, durch gute neue zu ersetzen. Wenn nun hiermit auch die Vorbedingungen für eine gute Kirchenmusik erfüllt sind, so ist es doch Brosig's Verdienst, dass er die vorhandenen Kräfte in einer Weise leitet, dass nun die Musikaufführungen in der Breslauer Kathedrale geradezu mustergiltig zu nennen sind. Die erste grössere Leistung Brosig's als Dirigent des Dom-Chores waren die Aufführungen in der Charwoche. Diese wurden jetzt, gegen früher, viel einheitlicher und wie billig, mehr nach Vorschrift der Kirche gestaltet. Jedes begleitende Instrument verschwand und nur der Vokalchor allein führt seitdem die ihm zukommenden betreffenden Gesänge aus. Ferner griff Brosig refor-

matorisch insofern ein, als sowohl die zu manchen Zeiten noch üblichen Intraden für immer gänzlich beseitigt wurden, wie auch nicht minder die bisher während der Hochämter gebräuchliche, ganz unpassende Ausführung der Responsorien. Es dürfte nun wohl vorläufig in der Breslauer Domkirche jener zeitgemässe Standpunkt erreicht sein, wo die Figuralmusik, wie auch der gregorianische Gesang ebenso gebührend berücksichtigt werden, wie sie beide auch in die ihnen zukommenden Schranken gewiesen sind.

Wenn wir nun auf die Kompositionsthätigkeit Brosig's in dieser letzten Zeit blicken, so finden wir ausser dem Choralbuche, in das er vorzugsweise nur alte, neben diesen auch neue, immer aber nur anerkannt gute Melodien aufgenommen und in musterhafter Weise harmonisirt hat, — und der Modulationstheorie, die man wohl epochemachend nennen kann — Messen, Vespern, Gradualien und Offertorien, die er geschaffen. Wie in den Orgelkompositionen schon, so werden wir auch hier sofort den Meister gewahr, der die bis heute erreichten Mittel in weiser Beschränkung für die Kirche dienstbar zu machen weiss. Dem Vokalchor fällt in richtiger Würdigung der Hauptantheil zu. Dabei ist indess keine der Singstimmen bis an die äussersten Grenzen ihres Umfanges geführt, so dass in dieser Hinsicht die Ausführung nur bequem zu nennen ist. Das Orchester, nirgends die Hauptsache überwuchernd, ist in so weit angewandt, als es zur wahren Charakterisirung des Textes beitragen hilft. Jedes Instrument ist in seinen Eigenthümlichkeiten wirkungsvoll verwandt; aber keines darf in weltlicher Weise ausschreiten. So vermeiden die Violinen das zu reiche Passagenwerk ebenso, wie die zu hohen, schwirrenden Lagen. Von den Blasinstrumenten sind es besonders die Trompeten, die eine fast neue Behandlung insofern erfahren, als das in der weltlichen Musik fanfarenmässige, schmetternde Auftreten derselben als ganz und gar ungeeignet für die Kirche verworfen ist. Nicht ohne Beachtung ist ferner zu lassen, dass keine von den Singstimmen und noch weniger ein Instrument aus dem Orchester in einem etwa zu ausgedehnten Solo sich auffallend hervorthun darf. Und dennoch, bei aller Beschränkung, der sich Brosig wahrer Kirchenmusik zu Liebe unterworfen, kann man nicht umhin, zu gestehen, dass er Werke geschaffen hat, von so wohlthuender Abwechselung, von so wahrhaft kirchlichem Gepräge, von so würdiger Auffassung der erhabenen Texteswortе, von so edlem musikalischen Ausdruck, wie wir es in der Gegenwart bei andern Kirchenkomponisten in solcher Vollendung im Allgemeinen nicht wiederfinden.

Dass der Inhalt der Werke auch in eine fast klassisch zu nennende Form gekleidet, lässt sich bei einem in dieser Beziehung schon von früherher bewährten Meister, wie Brosig, wohl von vornherein annehmen. Bei Sätzen, wo der Text gewissermassen dazu einladet, — wie *Kyrie*, *Benedictus*, auch *Agnus* — herrscht zuweilen die reichste Polyphonie, aber in einer so ausgesucht feinen Weise, dass der Laie die kontrapunktische Kunst gar nicht merkt und sich unbeirrt und andächtig den beseligenden Melodien und Harmonien hingeben kann. Bei andern Sätzen, wie *Gloria* und *Credo*, wo der Text weit länger, aber gleichwohl unverkürzt gegeben werden möchte, ist die homophone Behandlung desselben mehr geeignet und Brosig wendet in denselben meist diese Satzweise an, aber beileibe nicht etwa in der Art, wie es bei manchen andern Komponisten der Fall ist, deren Direktionsstimmen sich etwa ausnehmen, wie mangelhaft ausgesetzte Generalbassstimmen; sondern er weiss über jeden seiner Sätze immer eine gewisse Grundstimmung auszubreiten und festzuhalten, so dass in dem einen bald einfache Lieblichkeit, im andern milder, tiefer Ernst, im dritten ergreifende Grossartigkeit, in jedem aber immer die ächteste Kirchlichkeit herrscht und trotz der Homophonie weiss er im Chor, wie im Orchester und wieder in jeder einzelnen Stimme ein so reiches, sinniges und auch

selbstständiges Leben und Weben walten zu lassen und hierzu die Mittel zu verwenden bald einmal, wie sie nur die neueste Zeit erst kennen gelernt hat, das andere Mal, als sänge er palestrina'sche Weisen: dass auch hier ebenso der Laie, wie der Kenner, weil er das findet, was er am meisten liebt, befriedigt werden muss.

Wenn all diese Sachen auch verhältnissmässig bequem auszuführen sind, so wolle sich doch kein Chordirigent etwas Besonderes darauf zugute thun, dass er sie vom Blatt machen lässt. Sie wollen, wie jedes Kunstwerk erst gehegt und gepflegt sein; dann erst erweisen sie sich gewissermassen dankbar, sie erschliessen sich dem Verständniss und gewähren eine unendliche Freude. —

Wenn wir nun noch eine kurze Rückschau auf die verschiedene Thätigkeit der oben genannten drei Künstler werfen, so finden wir, dass Schnabel zu einer Zeit in die Kirchenmusik eingriff, wo sie förmlich im Sumpf steckte; dass er allerdings nicht stark und unbefangen genug war, sich von der Geschmacksrichtung seiner Zeit ganz frei zu machen, dass aber sein Streben, die Kirchenmusik zu veredeln, nicht vergebens gewesen und sein Einfluss in dieser Beziehung auch über grössere Kreise hinaus nicht zu unterschätzen ist; — dass Hahn nach seinen Kräften diese Bahn inne hielt, und dass wir nun in Brosig einen ebenso begabten als für ächte Kirchenmusik auch begeisterten Streiter besitzen, der sicher den Weg anbahnen hilft, auf welchem ein im Geist erstarktes Genie die musikalischen Mittel seiner Zeit der Kirche anzupassen wissen und ähnlich wie zu Palestrina's Zeiten irgend einen allgemein gültigen Standpunkt erreichen wird.

F. D.

Correspondenzen.

Aus dem steirischen Ennsthale. Ein kirchenmusikalischer Verein hat sich im steirischen Ennsthale gebildet, welcher die Pflege wahrer Kirchenmusik, sowie die Heranbildung tüchtiger Sänger bezweckt. Derselbe zählt jetzt bei 30 Mitglieder, theils geistlich, theils weltlich, die sich jährlich zweimal zu Besprechungen, Aufführungen etc. versammeln, nebstdem auch unter sich öftere Conferenzen bilden. Sitz des Vereines ist Pürgg, als Vorstand wurde der dortige Kaplan Herr Andreas Strempfl gewählt. Möge der junge Verein auch erfolgreich wirken! —

St. Florian bei Enns am 12. April. Bei der gestern hier stattgefundenen Sekundizfeier des heiligen Vaters wurde bei dem Pontifikalamte eine Messe von dem Unterzeichneten aufgeführt. Wie schon seit mehreren Jahren wurde auch diesmal der *Introitus* feierlich mit theilweiser Begleitung der Blasinstrumente gesungen. Zum ersten Male fügte ich auch dem *Agnus Dei* die *Communio* bei, wohl nicht nach der gregorianischen Melodie, sondern nach freier vierstimmiger Bearbeitung, indem ich die Einheit der Messkomposition aufrecht halten zu müssen glaubte. Auf gleiche Weise war auch der *Introitus*, wie sich wohl bei Anwendung der Blasinstrumente von selbst versteht, frei erfunden, jedoch ernst und würdevoll gehalten. Das *Graduale* war ebenfalls eine Komposition des Unterzeichneten für Männerchor (*Tu es sacerdos*), das Offertorium (*Cantate Domino*) war von B. Hahn, das *Tantum ergo* von Führer, das *Te Deum* von J. Haydn. So abhold ich den Messen J. Haydn's bin, indem sich ja in ihnen mehr der Symphoniestil als der kirchlich-liturgische erkennen lässt, so glaube ich dennoch, dieses *Te Deum* im Ganzen nicht als unkirchlich bezeichnen zu müssen. Doch genug hiervon. Ich benütze diese Gelegenheit, um in Ihrer geschätzten Zeitschrift ein Wort für die Abschaffung der profanen und daher keineswegs zu billigenden Intraden zu sprechen. Wie ist aber diese Sache bei dem verhärteten Sinne nicht blos der Musiker, sondern auch eines Theiles des Klerus anzufangen?

Ich las vor Jahren in der alten »Sion« einen Artikel, in welchem das auf manchen Landchören übliche Aufführen eines Marsches mit Blechinstrumenten am Schlusse des Nachmittagsgottesdienstes der hohen Festtage verdienterweise gerügt, aber zugleich bemerkt wurde, dass man, um solche Missbräuche auszurotten, den Marsch mit einem ernsten Chorale vertauschen möge, wodurch einerseits die Würde des Gotteshauses gewahrt und andererseits der verdorbene Geschmack der ländlichen Bevölkerung geläutert und allmählig zum Bessern hingeleitet werden würde. Könnten nun auf ähnliche Weise nicht auch die noch immer, selbst an den Kathedralkirchen beliebten Intraden beseitigt werden, wenn anstatt derselben der *Introitus* des Festes gesungen würde, nachdem er 2, 3 oder höchstens 4 Takte durch die begleitenden Blasinstrumente eingeleitet wurde? Die Melodie zu dieser Einleitung könnte aus dem *Graduale*, aus dem *Hymnus* oder aus der *Sequenz* des Festes genommen oder auch frei erfunden werden. Diesen Weg habe ich wenigstens eingeschlagen, um die auch hier eingebürgerten Fanfaren auszumerzen, und ich bin der Ansicht, dass sich gegen eine solche Gepflogenheit mit Grund nichts werde einwenden lassen. Der *Introitus* erscheint nach meiner Einrichtung immer im Gewande der jeweiligen Festfeier und die Blasinstrumente werden ausser der Einleitung nur benützt zur Verbindung der einzelnen Satzglieder des Textes, zur Hinüberleitung in den Psalmvers und zur Begleitung dieses letzteren, welcher immer nach Einem der 8 Psalmtöne gesungen wird. Jedenfalls glaube ich, verdient mein Vorschlag gehört und erwogen zu werden. Denn wenn wir auch der Anwendnung der Blasinstrumente bei dem feierlichen Gottesdienste entschieden das Wort reden, so sei es doch ferne von uns, einen Missbrauch oder ein Ueberwuchern derselben gutzuheissen oder auch nur zu dulden. Ig. Traumihler, Chorregent.

In Betreff der Intraden glaubt die Red. d. Z., dass die Kirchenmusikvereine es zu einer ihrer ersten Aufgaben machen werden, sie zu beseitigen. Gewiss werden die Leser das Vorgehen des verehrten Hochw. H. Chorregenten in St. Florian nur billigen; jedoch dürfte es schwer sein es überall nachzuahmen. Wer sich für derartig eingerichtete *Introitus* interessirt, dem wird der hochwürdige Herr mit Vergnügen solche zur Einsicht mittheilen. — Wir billigen Intraden nicht und werden froh sein, wenn sie allgemein beseitigt werden. Der Anfang ist in vielen Orten schon gemacht. Wenn man hie und da zäh an ihnen hängt, so ist wohl daran nichts Schuld, als dass alles zwei Seiten hat, wie in den »christlichen Kunstblättern aus Linz« in Betreff der Intraden auch einmal gesagt wurde.

Besprechungen.

8.

Choräle und Lieder zum Gebrauche bei dem öffentlichen Gottesdienste auf katholischen Gymnasien und Realschulen bearbeitet von Bernhard Kothe. Zweite umgearbeitete und vermehrte Ausgabe. Breslau, Verlag von F. E. C. Leuckart.

Eine reiche und auserwählte Sammlung, die sich daher selbst auf das Beste empfiehlt und welcher daher die grösste Verbreitung zu wünschen ist.

9.

Theoretisch-praktische Violinschule für Lernende und Lehrende, insbesondere für Präparanden und Seminaristen verfasst von Ludwig Hugo Kadleček, Lehrer des Violinspiels an der k. k. Lehrerbildungsanstalt zu Leitmeritz. Im Selbstverlage des Verfassers.

Eine sehr tüchtige Arbeit. Doch hätte ich zwei Wünsche: 1) Bei der Bildung der Moll-Tonleitern sollte man von der natürlichen Tonleiter ausgehen, aus welcher die harmonische und dann die melodische entwickelt werden. Nur dadurch wird das Wesen der Moll-Tonleitern und Tonarten begriffen werden können. Uebrigens leiden an diesem Fehler alle Schulen, Klavierschulen etc., und man kann daher obiger Violinschule keinen besonderen Vorwurf machen. 2) Meine ich, dass die Tonleiter-

übungen und Positionen etwas ausführlicher hätten behandelt werden sollen. Es könnte aber der Fall sein, dass dieses in den »Etuden für die Violine« von demselben Verfasser geschehen ist, mithin dieser zweite Wunsch befriedigt wäre. Der Preis der Violinschule beträgt 4 Fl. Parthienweise oder beim Verfasser bezogen 20% Rabatt. Die Ausstattung ist prachtvoll. J. E. H.

Mittheilungen.

Der heilige Vater hat unter dem 20. December ein Breve an den Kapellmeister der Erz-Basilika des Laterans, Cav. Cajetano Capocci, gerichtet, in Folge einer Aufführung von Kompositionen dieses Meisters am 15. desselben Monats in genannter Basilika. Unter anderem heisst es in diesem Breve über diese Kompositionen: »Und in Wahrheit, dies war keine mittelmässige Freude für Uns, diese heiligen Harmonien zu hören, welche Sie für diesen Zweck geschrieben haben, so ernste und fromme Harmonien, dass sie nicht besser der doppelten Majestät der erhabenen Ceremonien und des göttlichen Hauses angepasst sein könnten.« Gleichzeitig liess er ihm eine goldene Medaille als Zeichen des besonderen päpstlichen Wohlgefallens und als Aufmunterung zukommen. — Man sagt, dass verschiedene Verleger von Paris mit Capocci, der nach einer Correspondenz aus Rom in Nr. 2 1869 der *Revue du musique sacrée*, welcher wir diese Notizen entnehmen, unbestreitbar den ersten Rang unter den Kompositeuren der *musica sacra* unserer Zeit einnimmt, in Unterhandlung getreten sind, wegen der Veröffentlichung seiner Werke, welche sich in folgende Klassen eintheilen lassen: Psalmen für 4 und 8 Stimmen, Hymnen, Antiphonen, Messen für 3, 4 und 8 Stimmen, Introitus, Gradualien, Offertorien für alle Feste des Jahres, Litaneien *de B. M. V.* mit den Responsorien des Volkes, Gesänge für den Monat Mariä, die ganze Musik, welche zu den Ceremonien gehört, die vom Aschermittwoch bis zum weissen Sonntage stattfinden, viele andere Stücke endlich, Auszüge aus Psalmen und Messen, komponirt für den Lateran, welche alle in Kirchen und Oratorien und in geistlichen Konzerten verwendet werden können.

Am 25. April wurde von dem Musikvereine in Linz das Oratorium »Samson« von Händel in der Volksfesthalle aufgeführt. Die Chöre, ausgeführt von circa 200 Sängern und Sängerinnen, unterstützt von einem tüchtigen Orchester, machten eine grossartige Wirkung. Ja grossartig stehen diese Chöre da, wie unsere mächtigen Gebirgsstöcke. Die Aufführung kann im Ganzen als eine recht gelungene bezeichnet werden.

Am 29. September d. J. wird die Votivkapelle des im Bau begriffenen Maria-Empfängniss-Domes in Linz feierlich eingeweiht werden, bei welcher Gelegenheit eine Messe von A. Bruckner zur Aufführung kommt. Bruckner, gegenwärtig Professor am Konservatorium in Wien, früher Dom-Organist in Linz, erhielt in dieser letzteren Stellung von dem Hochwürdigsten Herrn Bischofe in Linz den ehrenvollen Auftrag, zu dieser Festlichkeit eine Messe zu schreiben.

Offene Correspondenz.

Mehreren neu eingetretenen Abonnenten d. Z. diene zur Nachricht, dass noch vollständige Jahrgänge von 1868 zu haben sind. Die Musikbeilagen enthalten Orgelstücke; eine Messe für 3 Singstimmen (Tenor *ad lib.*), 2 Violinen, Violon, 2 Horn und Orgel vom Herausgeber; 4 *Tantum ergo* von Führer; im Texte d. Z. befinden sich ein *Asperges me* und bei 60 Kadenzen für die Orgel vom Herausgeber.

Herrn N. in N. Die Messen von Brosig können bei jeder Buchhandlung bestellt werden.

Herrn G. B. in T—ch. Den bewussten Brief mit 2 Fl. nicht empfangen.

Die Redaktion macht wiederholt darauf aufmerksam, dass man am billigsten mittelst Postanweisung pränumerirt. Das Porto beträgt nur zehn Kreuzer.

Verleger und verantwortlicher Redakteur: Johannes Ev. Habert. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Zeitschrift
für
katholische Kirchenmusik.

Herausgegeben
von
Johannes Ev. Habert,
Organist in Gmunden am Traunsee.

2. Jahrgang. **1869.** № 7.

Die „Zeitschrift für katholische Kirchenmusik" erscheint monatlich in einem halben Bogen gr. 8. Text und ¼ Bogen Notenbeilagen. Der Preis für den Jahrgang von 12 Nrn. ist auf 2 Fl. Ö. W. = 1 Thlr. 10 Ngr. = 5 Francs festgesetzt, und ist im Vorhinein franco an den Herausgeber einzusenden. — Artikel oder Musikbeilagen, welche Aufnahme finden, werden honorirt. — Manuskripte werden nicht zurückgesandt. – Mehrstimmige Tonsätze müssen in Partitur eingesendet werden.

Die katholische Kirchenmusik.

II. Geschichte der katholischen Kirchenmusik.

(Fortsetzung.)

Die Musik war seit der Urzeit in Uebung, »aber in den Dienst der Weisheit zur Hilfe und Mitwirkung der göttlichen Lehre hat sie der heilige Geist erst durch David, den vornehmsten der Propheten eingeführt. Denn eine grosse und nicht ohne Kampf zu lösende Aufgabe war dem Worte Gottes gegeben, nämlich den jugendlichen Uebermuth der zügellosen Welt zu bändigen und zu zähmen durch die Furcht vor ewigen Strafen und die so irdisch gesinnten Liebhaber dieser Welt zur Liebe des Reiches Gottes zu entflammen, was Moses, der Aufschreiber des Gesetzes durch die blosse Rede und durch Aufzählung der Namen nicht bewirkt hat. Durch den Mund des königlichen Propheten fing der heilige Geist an mit unaussprechlichen Seufzern zu bitten und mit klaren Worten die Wahrheit zu verkünden, damit der Mensch dem ewigen Verderben entrissen werde und das Reich Gottes besitzen möge, und er nahm, um die rohen Zuhörer für diese grosse und so nothwendige Unterweisung aufmerksam, gelehrig und willig zu machen, die Instrumente zu Hilfe und vereinigte sie mit der Melodie der hymnensingenden Stimme, den Schall der Trompete, Psalter und Zither, Saiten und Orgel, wohltönende Cimbeln zu besingen die Erbarmung und das Gericht des Herrn [1].«

Die höchste Aufgabe der Kunst ist, den Gottesdienst zu verherrlichen, und so die Ehre Gottes und die Erbauung der Gläubigen zu befördern. Der Anfangs einfache Kultus umgibt sich nach und nach mit dem Schmuck feierlicher Ceremonien. Der Kultus konzentrit sich im Opfer. Der Opferkult des alten Testaments war durch Moses festgestellt und musste einfach bleiben, bis die Bundeslade zu Jerusalem eine bleibende Stätte gefunden hatte. Unter David geschah dies. David ist der Schöpfer der gottesdienst-

1) *Rupertus, Abbas Tuitiens. De Musica cap.* 16. Abt Rupert von Deutz lebte um 1100.

lichen Poesie und Musik, er bereitete den Tempelbau vor und zog die Künste zur Verherrlichung des Kultus herbei. Moses hält in seiner Hand das Gesetz; David die Harfe, jene Harfe, welche den frommen Hirtenknaben, wenn er auf einsamer Weide entzückt zu den Sternen aufschaute, die Herrlichkeit Gottes preisen half; jene Harfe, welche er neben den Königsthron stellte und deren Saiten er ertönen liess in Freud' und Leid', zu Jubel und Dank und zu den Thränen seiner Busse; jene Harfe, die, wenn der Herr den Vorhang der Zeit ihm hob und den Heiland der Welt und die neue Kirche ihn schauen liess, als heilige Aeolsharfe im Anhauche des heiligen Geistes erklang; jene Harfe, die noch forttönt und deren Klang ausgegangen ist in alle Länder und nicht verhallen wird bis an's Ende der Zeiten.

Nachdem David als König von ganz Israel anerkannt worden und die Burg Sion in seinen Besitz gekommen war, beeilte er sich, die Lade des Bundes von Cariathiarim nach Jerusalem zurückzuführen. Bei diesem Anlass entfaltete sich zum ersten Male in grösserem Massstabe die von ihm geordnete Musik. Er nahm selbst Theil an der feierlichen Prozession[1]), »er und ganz Israel spielten vor Gott aus allen Kräften mit Gesängen, und Zithern, und Harfen, und Pauken, und Cimbeln, und Trompeten.« Wegen des Todes Oza's blieb die Lade drei Monate im Hause des Obededom. Während dieser Zeit traf David Anstalten, sie mit noch grösserer Feierlichkeit nach Jerusalem zu überführen[2]). »Er sprach deshalb zu den Obersten der Leviten, dass sie ihre Stammgenossen als Sänger bestelleten mit musikalischen Instrumenten, nämlich mit Harfen und Leyern und Cimbeln, damit hoch ertöne der Klang der Freude.« »Und sie bestellten die Leviten Heman, Asaph und Ethan. Und die Sänger Heman, Asaph und Ethan tönten überlaut auf den ehernen Cimbeln; ihre Stammgenossen Zacharias u. s. w. aber besangen mit Harfen die Geheimnisse.« »Und Mathathias und seine Genossen sangen auf Zithern von acht Saiten ein Siegeslied. Chonenias aber, ein Fürst der Leviten, war über die heilige Sangweise, die Melodie vorzusingen, denn er war sehr weise. Und sieben Priester bliesen mit den Trompeten vor der Lade Gottes.« Zu den Liedern, die David für diese Feier verfasst hatte, gehören besonders Ps. 46; Ps. 67, 25—28; Ps. 24, 7—10.

Nun gestaltete David diese mit dem schönsten Erfolg gekrönten Anordnungen zu bleibenden Einrichtungen. Der Siracide sagt in seinem Lobe David's: »Er stellte Sänger vor den Altar, und liess ihre süsse Gesangsweise ertönen«[3]). Er vermehrte die Zahl der Sänger und Musiker auf 4000, darunter 288 Hauptsänger und Musiker waren. Sie waren in 24 Klassen abgetheilt, und hatten der Reihe nach den Dienst vor der Lade zu versehen unter der Leitung der oben Genannten und der Oberleitung des Königs.

Salomon bestätigte und vollendete diese Einrichtungen und in dem von ihm erbauten Tempel fand die gottesdienstliche Musik ihre rechte eigentliche Stätte. Bei der Einweihung des Tempels entfaltete die hebräi-

---

1) I. Chronik. 13. 2) Ebend. 15. 3) Ecclesi. 47, 11.

sche Musik ihre volle Pracht. »Da standen an der östlichen Seite des Altars die Leviten und die Sänger, d. i. sowohl die unter Asaph waren als die unter Eman und die unter Idithun, ihre Söhne und Brüder, bekleidet mit feiner Leinwand, und spielten zusammen auf Cimbeln und Harfen und Zithern, und hundert und zwanzig Priester bei ihnen bliesen die Trompeten. Also stimmten Alle miteinander zusammen mit Gesang und Trompeten und Cimbeln und Saitenspielen und Instrumenten allerlei Art, und erhoben hoch ihre Stimme, dass weithin gehöret war ihr Schall, also dass das Haus Gottes, da sie den Herrn zu preisen begannen und zu sagen: Lobet den Herrn, weil er gut, und seine Barmherzigkeit ewiglich währet [1]) — mit einer Wolke erfüllet ward [2]).«

Von nun an wurde im Reiche Juda (nicht so im Reiche Israel) in glücklicheren Zeiten und unter den besseren Königen stets auch die Tempelmusik gepflegt und wenn sie verfallen war wieder hergestellt. So unter Josaphat, Joas, Hiskias, Josias. Während der babylonischen Gefangenschaft verstummte sie [3]), doch waren unter den aus dem Exil Zurückkehrenden 200 Sänger und Sängerinnen [4]). Und »als nun Grund gelegt ward von den Mauern zum Tempel des Herrn, standen die Priester in ihren Gewändern mit Trompeten, und die Leviten, des Asaph Söhne, mit Cimbeln, um Gott zu loben nach Anleitung David's des Königs von Israel. Und sie stimmten an zum Lobe und Preise des Herrn: Weil er gut ist und seine Barmherzigkeit währet ewig über Israel. Und das ganze Volk stimmte ein mit lauter Stimme den Herrn zu preisen dafür, dass der Grund gelegt war zum Tempel des Herrn [5]). Die lange Entbehrung hatte den Eifer der Juden für den Tempel und die Tempelmusik neu belebt. So lesen wir, um noch einiges aus der Folgezeit zu erwähnen, dass nach dem Opfer des Hohenpriesters Simon »die Söhne Aarons erhoben die Stimme und bliesen in die Trompeten von getriebener Arbeit, und liessen erschallen die laute Stimme zum Gedächtnisse vor dem Herrn. Dann fiel plötzlich das ganze Volk auf's Angesicht zur Erde, um anzubeten den Herrn, seinen Gott, und Bitten vorzubringen vor dem Allmächtigen, dem höchsten Gott. Auch priesen laut mit ihren Stimmen die Psalmensänger, und im ganzen Hause ertönte vielstimmig der liebliche Sang« [6]). Während der Bedrückung durch Antiochus ward der Tempeldienst durch sechs Jahre eingestellt, doch unter Judas Maccabäus wurde der Tempel »wieder eingeweiht mit Lobgesängen und Zithern und Harfen und Cimbeln« [7]).

Durch die öftere Unterbrechung des Tempeldienstes und durch die Ausbreitung der Juden in fremden Ländern wurde die Errichtung der Synagogen veranlasst und begünstiget, in welchen neben dem Worte Gottes und dem Gebete die Psalmodie geübt wurde, welche bereits ein Gemeingut des ganzen Volkes geworden war.

Am 11. Juli 70 hörte das tägliche Opfer im Tempel zu Jerusalem auf und die David'sche Tempelmusik nahm ein Ende.

Was die Melodien betrifft, nach denen gesungen und gespielt wurde,

1) Das ist der Anfang von Ps. 105. 106. 135. 2) II. Chronik. 5, 12. 13.
3) Ps. 136. 4) Esdr. 2, 65. 5) Ebend. 3, 10. 11.
6) Ecclesi. 50, 18—20. 7) Machab. 4, 54.

so sind sicher viele von David, manche von Asaph, Ethan und Idithun verfasst, andere von alten bekannten Liedern hergenommen worden [1]). Die richtigste Vorstellung von diesen Melodien dürften wir haben, wenn wir uns dieselben den kirchlichen Psalmmelodien ähnlich denken. Der Gesang war sicher einstimmig und sehr einfach. Das *Unisono* findet sich in II. Chron. 5, 13 angedeutet; dass er einfach gewesen, geht aus der Natur seiner Bestimmung als Chor- und Volksgesang hervor. Der Gesang war ein nach dem Textrhythmus sich richtendes singendes Sprechen. Die Tonskala war sicher rein diatonisch. Clemens von Alexandrien sagt, dass die Melodien der Psalmen nach dorischer Weise eingerichtet gewesen seien, was so viel sagen will als sie sind ernst, männlich und feierlich gewesen.

Ueber die nähere Beschaffenheit der hebräischen Musikinstrumente etwas Gewisses zu sagen, ist sehr schwer.

Von den Saiteninstrumenten werden im hebräischen Bibeltext vornehmlich zwei unter dem Namen Kinor und Nabal erwähnt. Das Kinor, in der lateinischen Uebersetzung *cithara*, in der deutschen meist durch Harfe übersetzt, ist das Instrument David's, welches er vor Saul spielte [2]) und welches die trauernden Juden an den Weiden Babylons aufhingen [3]). Es hatte wahrscheinlich die gewöhnliche Harfenform, war jedoch nicht so gross wie die jetzigen Harfen. Nach Josephus Flavius hatte die Harfe 10 Saiten, nach Hieronymus 24; anfangs hatte sie wahrscheinlich weniger [4]). David spielte sie mit den Fingern, später wurde auch ein Schlageisen angewendet [5]). Das andere Instrument, Nabal, lateinisch *Nablium*, *Psalterium*, *Lyra* [6]), Psalter, Zither, hatte Aehnlichkeit mit der griechischen Lyra, und war anfänglich mit 10 [7]) später mit 12 [8]) Saiten bespannt. Diese beiden Instrumente werden immer mitsammen angeführt, sie müssen sich also ergänzt haben; es wurden bei den festlichen Musiken mehr Harfen als Psalter angewendet; bei letzteren steht einige Mal der Beisatz *alamoth*, bei ersteren *haschminith* [9]); jenes lässt sich mit »Jungfrauen«, dieses mit »8. Stufe oder Oktav« übersetzen. Das Verhältniss dieser zwei Instrumente wird also dieses gewesen sein, dass die tiefer und voller tönenden Harfen zur Begleitung des Männergesanges, die heller und um eine Octave höher klingenden Psaltern zur Begleitung der Frauenchöre verwendet worden sind.

Von den Blasinstrumenten sind zu erwähnen die Trompeten, von welchen schon oben die Rede war. Die Zahl der Trompeten schwankte zwischen 2 und 120 [10]). Die Posaunen, wegen ihrer gekrümmten Form auch Horn [11]) genannt. Die Flöten, grössere und kleinere. Die Flöte war das Instrument der Trauer [12]).

Schlaginstrumente waren: die Handpauke [13]), ähnlich dem jetzigen Tambourin, die Cimbeln [14]), Becken, die an einander geschlagen wurden, ähnlich denen, die an den Trommeln der türkischen Musik angebracht sind.

1) Vgl. IV. Mos. 21, 14. 2) I. Sam. 16, 23. 18, 10. 19, 9. 3) Ps. 136. 4) I. Chron. 15, 21 5) Joseph. Antt. VII. 12, 3. 6) Isai. 5, 12. 7) Ps. 33, 2; 143, 9. 8) Joseph. ibid. 9) I. Chron. 15, 20. 21. 10) IV. Mos. 10. II. Chron. 5, 12. 11) III. Mos. 25, 9. Josua 6, 5. 12) Matth. 9, 23. 13) II. Mos. 15, 20. II. Sam. 6, 5. 14) II. Sam. 6, 5. I. Chron. 13, 8.

Die Harfen und Psalter waren die eigentlichen edlen, gottesdienstlichen Musikinstrumente der Juden; bei grösseren Festlichkeiten wurden aber sämmtliche genannte und noch andere derartige Instrumente angewendet. Die Hauptsache war der Gesang der Sängerchöre der Leviten. Frauenchöre hatten nur bei aussergottesdienstlichen Feierlichkeiten Verwendung. Das Volk scheint anfangs den Gesang der Sänger mit dem Responsorium »Amen«, »Alleluja« beschlossen zu haben und erst später in den Synagogen mehr am Gesange Antheil genommen zu haben.

Aus dieser kurzen Darstellung der hebräischen Musik ist ersichtlich, dass sie in ihrem Wesen und in ihrer Tendenz mit unserer kirchlichen Musik übereinstimmt, wenngleich ihre Formen und Hilfsmittel ganz andere als die unsrigen waren. »Da die Instrumente alle noch sehr einfach waren, so wird die Kunstfertigkeit ihrer Spieler keine grosse gewesen sein, und man wird in den meisten Fällen es eben nicht viel weiter gebracht haben, als dahin, dass man auf den Psaltern und Harfen die Töne der in Oktaven fortschreitenden Melodie anschlug, während die Cimbeln und Pauken sicher nur dazu dienten, dem ganzen Concentus eine gewisse rauschende Tonfülle zu geben. An eine weitere Harmonie konnte man damals noch nicht denken, und waren auch die Instrumente noch nicht darauf eingerichtet. Gleichwohl darf man annehmen, dass eine solche Musik, bei der Hunderte von Sängern zugleich eben so viele Instrumentisten waren, in ihrem Concentus nicht ohne einen mächtigen Eindruck gewesen sein wird. Und das Beste dabei war, dass die Seelen weniger von dem äussern Reiz der Musik, der es übrigens gewiss auch nicht an Lieblichkeit fehlte, als vielmehr durch das Wort, dem die Musik als Begleiterin diente, ergriffen wurden [1].«
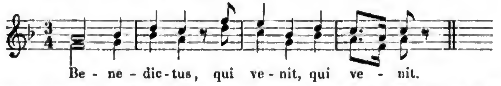
(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen.

10.

Kurze und leicht ausführbare Messe für vierstimmigen Männerchor komponirt von H. Oberhoffer. Op. 11. Preis 20 Sgr. Luxemburg, Verlag von Peter Brück.

Kurz und leicht ausführbar ist die Messe, wie der Titel sagt. Was wir aber nicht gutheissen können, ist die Anwendung des *Cantus firmus* im *Credo* in der Art, wie sie hier vorkommt und mitten unter frei erfundenen Sätzen, von denen manche, z. B. *Benedictus* mit seinen süssen Terzen



in einem grellen Gegensatze zu ihm stehen. Herr Oberhoffer scheint es selbst empfunden zu haben, dass der *Cantus firmus* nicht recht hineinpasst in diese Messe, weil er in Nr. 4 seiner »Cäcilia« folgendes bekannt macht:

Bemerkung zu meinem Op. 11.

Ich halte es für nöthig, den Grund anzugeben, warum ich in meiner nachstehend angezeigten Messe das *Credo* (mit Ausnahme des *Et incarnatus*) nicht neu componirt, sondern den alten *Cantus firmus* benutzt habe.

---

1) Armknecht, die heilige Psalmodie. S. 16.

Eine der Hauptanforderungen, die man an ein Kunstwerk stellt, ist die Wahrheit des Ausdruckes oder mit andern Worten, dass dasjenige, was das Kunstwerk ausdrücken soll, auch wahr sei. Dies gilt in erhöhtem Maasse von der Gesangsmusik. Wem würde es z. B. einfallen, eine Constitution, oder ein Gesetzbuch in Musik setzen zu wollen? Nun ist aber der Credotext im Grunde genommen nichts anders als eine trockene Aufzählung der Glaubensartikel, eine Art Constitution, die aller und jeder Poesie baar ist! Dies wohl herausfühlend haben denn auch die Componisten der alten Choralmessen das *Credo* nicht in verschiedener Weise komponirt, und es findet sich in den alten römischen Choralbüchern nur jene eine psalmartige Melodie des *Credo*, welche nur rezitirend ausgeführt werden kann.

Auch Fr. Lisst lässt in seiner grossen ungarischen Krönungsmesse das *Credo* ganz einfach nach dieser alten Weise rezitiren. Mit den Ansichten der ältern Choralkomponisten stehe ich somit im Einklange, nicht aber mit den Ansichten so vieler ältern und neuern Komponisten, die das *Credo* neu komponirten, und wäre es mir daher angenehm, auch die gegentheiligen Ansichten kennen zu lernen.

Luxemburg im März 1869. H. Oberhoffer.

Wir glauben der Vergleich des *Credo* mit einer Constitution ist nicht zulässig. Der Text des *Credo* wird gebetet, während es wohl niemand einfallen wird, eine Constitution zu beten. Wer es versteht, das *Credo* zu betrachten, betrachtend zu beten, der wird wohl unendlich viel Poesie in demselben finden. Würden die Komponisten der alten Choralmessen das *Credo* für eine trockene Aufzählung der Glaubensartikel angesehen haben, so würden sie wohl keine Melodien zu demselben komponirt haben. Dass nur eine Melodie zum *Credo* sich findet, ist nicht richtig; wir haben ja schon vor 2 Jahren Herrn Oberhoffer bekannt gegeben, dass 5 solche in einem *Grad. Rom.*, gedruckt in Venedig, sich finden, und auf seinen Wunsch ihm dieselben abgeschrieben und übersendet. — Warum hat Herr Oberhoffer das *Et incarnatus* neu komponirt? ist dieses kein Glaubensartikel gleich den übrigen? oder enthält der Text desselben doch eine Poesie? — Die Berufung der »Cäcilia« auf — Liszt ist hübsch sonderbar. — Weiter glauben wir, dass eine gleiche Hauptanforderung an ein Kunstwerk darin besteht, dass die einzelnen Theile desselben in einem Stile gearbeitet sind. Wer wird einer Kirche das Prädikat eines Kunstbaues beilegen, deren Gewölbe gothisch, deren Fenster und Thüren rund sind? Wie steht es nun mit den Messen Palestrina's, Lotti's u. s. w.? Findet sich in den *Credo*'s derselben Wahrheit im Ausdrucke? Wer kann dieses verneinen? Und finden wir nicht in denselben eine wohlthätige Einheit des Stils? Ohne dass wir Herrn Oberhoffer nahe treten wollen, wird man uns doch beipflichten, wenn wir sagen, dass die Werke der genannten Meister und ihrer Zeitgenossen doch in einem weit grösseren Maasse Kunstwerke sind als sein Op. 11.

11.

Cyclus katholischer Kirchengesänge. Herausgegeben vom Cäcilia-Vereine in Süd-Tirol. 1. Jahrg. 10., 11. und 12. Heft. Bozen 1868. Wohlgemuth'sche Buchdruckerei.

Der 1. Jahrgang der Vereinsgaben ist nun komplet, und vorläufig werden weitere Hefte nicht folgen. Uebersehen wir den ganzen Jahrgang, so müssen wir sagen, der Verein hat um einen äusserst billigen Preis wirklich viel und gutes geboten. Viel, es erschienen: 5 Messen, 6 Grad., die 4 marianischen Ant., 2 *Pange lingua* und 2 *O bone Jesu*. Der Werth dieser Kompositionen kann unmöglich ein gleicher sein. Jene, bei welchen das zweite Wort immer »Liturgie« heisst, werden tadeln, dass die Messen nicht den vollständigen Text enthalten. Die Kompositeure dieser Messen wissen wohl recht gut, dass nach liturgischen Gesetzen der ganze Text gesungen werden soll; aber sie wissen auch, dass es nicht immer möglich ist, diese Vorschrift zu erfüllen. Es bleibt da nur eins: entweder eine Messe, die den vollständigen Text enthält, unvollständig aufführen, oder zu einer für sich geschlossenen Komposition mit unvollständigem Texte greifen. Was natürlicher ist, ist unschwer zu errathen. — Sehen wir, für welche Kräfte diese Werke verfasst sind, so müssen wir sie besonders loben. Wer weiss, wie schwer es ist, für die schwächsten Kräfte zu schreiben und doch auch jene befriedigen zu wollen, die nicht blos leichte sondern auch gediegene Sachen verlangen, der wird den Tirolern seine Anerkennung nicht versagen können, und

wird es gewiss lebhaft bedauern, dass der Plan vorläufig aufgegeben werden muss. Soll aus den sämmtlichen Kompositionen etwas Besonderes hervorgehoben werden, oder will Jemand einen Versuch machen, sich die Sachen anzusehen, der nehme das 3. Heft, zwei Grad. auf Ostern und Pfingsten von Zangl oder das 4. Heft, *Regina coeli et salve Regina* von Schöpf, und gewiss wird er die Hefte nicht unbefriedigt aus der Hand legen.

Heft 10, 11 und 12 enthält 3 Messen für einen einstimmigen Chor, oder auch für 4 Singstimmen im Quartett mit Begleitung der Orgel von Franz Schöpf. Preis Nr. 1 mit 4 Singstimmen und Orgel 80 Nkr.; Nr. 2 und 3 à 1 Fl. Diese Messen sind länger als die 2 Messen von Zangl (Heft 8 und 9), enthalten aber auch nicht den vollständigen Text. In musikalischer Beziehung müssen wir besonders den einfachen, ungezwungenen Fluss der Harmonie hervorheben, was wir deswegen eigens erwähnen, weil uns so häufig in neuerer Zeit Kompositionen geboten werden, von denen es scheint, dass sich ihre Verfasser etwas darauf zu Gute thun, wenn sie alle möglichen Härten u. s. w. anbringen. Im Grunde steckt unter solcher Prahlerei nichts als Armuth, die man eben mit diesem Mantel decken und für Originalität ausgeben will.

Herr Schöpf hat in Bozen eine Musikalien-Handlung gegründet, und es kann der ganze *Cyclus* auch direkt bei ihm bestellt werden, und erhält man die 12 Hefte um den Preis von 5 Fl. 30 Kr. *franco* zugesendet.

12.

Messe in *G* für 4 Männerstimmen ohne Begleitung componirt von Aloys Kothe, Seminar-Musiklehrer in Breslau. Op. 5. Leobschütz, bei C. Kothe. Preis der Partitur 15 Sgr., Stimmen 15 Sgr.

Eine ernste, würdevolle Komposition im freien Stile, die durch die schöne Stimmführung den Kontrapunktisten erkennen lässt. Wenn Herr Kothe es verstehen wird, in der Anwendung des freien Stiles stets Maass zu halten, so hoffen wir von ihm noch manch' tüchtiges Werk kennen zu lernen. Wir halten wohl den strengen Stil für den, der für die Kirche am besten sich ziemt; jedoch schliessen wir den freien nicht aus, wenn er sich innerhalb jener Grenzen hält, welche von der Kunst und von der dem heiligen Orte und der heiligen Handlung schuldigen Ehrfurcht gezogen sind. Männerchören können wir diese Messe sehr empfehlen. Die Ausstattung ist sehr schön. (Stich.) J. E. H.

Feuilleton.

Leiden und Freuden eines Kirchenmusikers.

Ich biss oftmal in die Feder, bevor ich mich entschliessen konnte, mein eigenes Porträt zu zeichnen. Derlei Selbst-Biographien leiden meist an eitler Selbstüberschätzung und werden dadurch widerlich; doch es stärkt mich der Gedanke, dass ein Theil der verehrten Leser an den Leiden und Freuden eines Musikers Interesse finden dürfte, wobei die gemachten Erfahrungen auf jene, welche urplötzlich alles geändert wissen wollen, abkühlend, gegen andere aber, die überall nur Berge von Hindernissen sich aufthürmen sehen, aneifernd einzuwirken geeignet sind.

In den Studentenjahren schwermüthig bis zur grausigsten Melancholie verlegte ich mich als Theologe mit ungestümen Eifer auf die Musik und ihr verdanke ich nächst dem Einflusse der Religion die unzerstörbare Ruhe und Heiterkeit, deren ich mich bis heute erfreue. Mein einziger Schmerz war die Mittellosigkeit, die es mir nicht gestattete, so viel Unterricht zu nehmen als ich wünschte.

Bevor ich noch auf meiner ersten Station, einem einsamen aber lieblichen Gebirgsdorfe anlangte, war schon der Ruf vorausgeeilt, der kommende Kaplan sei ein wüthender Musiker. Der geheime Schreck, den manche Schullehrer vor musikalischen Geistlichen haben, war diesmal wohlbegründet; denn unter andern Dingen hatte ich auch den eisernen Entschluss mitgebracht, mit Einsatz aller meiner Kräfte für Kirchenmusik zu wirken. Ich fand einen Pfarrer, den ich nur Vater nennen kann und dessen einziger Fehler darin besteht, dass er nicht musikalisch ist; ich fand einen sehr verdienstvollen Schullehrer, dessen musikalische Bildung leider in eine

Zeit fiel, wo der Zopf in der kirchlichen Kunst bis auf die Knöchel wackelte; ich traf eine Orgel, die nicht schlecht, aber sehr verwahrlost war; Sänger und Musiker, die grösseren Chören Ehre gemacht hätten; ich fand aber auch ein Archiv voll Musikalien, eine wahre Senkgrube des Elendesten, was jemals für die Kirche komponirt wurde (ausgenommen Werke von Horak und Mozart).

Nach diesem Befunde begann ich zu reformiren wohlweislich zuerst — bei mir selbst. War früher mein letzter Groschen zum Buchhändler gewandert, so empfing denselben von nun an die Musikalien-Handlung. Da wurde Harmonielehre wiederholt und eingeübt, Werke durchstudirt, Finger und Füsse auf den Klaviaturen exerzirt und das mit einem Eifer, als ob es gelte, den musikalischen Doktorhut zu erringen. Bald aber entbrannte eine ungestüme Sehnsucht nach einem besseren Instrumente in meiner Brust, denn das Klavier, das ich aus Gefälligkeit des Lehrers benützen durfte, war klang- und sanglos und begehrte sichtlich nach dem Ruhestande. Als echter Oesterreicher war ich nicht verlegen; 150 Fl. waren gegen Ratenzahlung bald erborgt und nach wenigen Wochen kündete ich dem gebrechlichen Klopfkasten die Wohnung, und einzog als neuer Lebensgefährte — ein nagelneues Harmonium aus der Schiedmeyer'schen Fabrik zu Stuttgart, zwar blos mit einem Spiele, aber ausgezeichnet durch vollen runden Ton und Ebenmaass der Oktaven. Nun hatte ich eine Apotheke für alle Leiden; gegen Müdigkeit, Abspannung, Verdruss und Unmuth erwies sich diese harmonische Arznei als probates Mittel. —

War ich nun mit meinem eigenen Haushalte in Ordnung, so ging ich um einen Schritt weiter und bewies der Kirchenvorstehung mit dem Aufwande aller Beredtsamkeit die Möglichkeit und Nothwendigkeit einer Orgelreparatur. Das ging aber nicht so leicht; denn während ich eine gründliche Umgestaltung des Werkes beantragte; wollte sich jene mit blosser Stimmung begnügen; doch meine Beharrlichkeit siegte, und ich erhielt den Auftrag die Reparatur, welche nicht viel über 500 Fl. kosten dürfe, zu leiten. Niemals habe ich einen Gegenstand mit grösserem Eifer betrieben, aber auch niemals hat mir eine Angelegenheit grösseren Kummer bereitet. Der gewünschte Meister fand die Summe zu gering und schlug ab; die weltliche Behörde, die auch bei Kunstarbeiten den Weg der *Minuendo-Licitation* einzuschlagen scheint. machte einen bedeutenden Abstrich; mechanische Arbeiten frassen den grössten Theil des Geldes, ein Punkt nach dem andern musste aus dem Plane gestrichen werden, das Pedal blieb in seinem alten Stande; zuletzt fehlte es auch an der Stimmung und unverständige Kritiker tadelten gerade das, was ein Vorzug des reparirten Werkes ist (z. B. Bordun 16 Fuss im Manuale). Obwohl das reparirte Werk zu mannigfachem Spiele geeignet ist (Principal 8′, Nachthorn 8′ Zinn, Gedackt 8′, Bordun 16′, Octav 4′, Flöte 4′, Gamba 4′ [eigentlich Dolce], Octav 2′, Quint $2^2/_3$′, und Mixtur 1′ 3fach nebst 3 Pedalregistern) so ward doch auch hier die bittere Erfahrung gemacht, dass sich Altes und Neues nicht immer verbinden lässt, und dass Sparsamkeit nirgends übler angewendet ist, als bei Kunstgegenständen. (Schluss folgt.)

Zur Musikbeilage.

Wir werden in den Beilagen auch auf die Graduale und Offertorien Rücksicht nehmen, und Sätze bringen, welche bezüglich des Textes und der Musik der Liturgie und der Kunst vollkommen Genüge leisten. Später werden wir ausführlicher über diesen Punkt sprechen.

Verleger und verantwortlicher Redakteur: Johannes Ev. Habert. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Zeitschrift
für
katholische Kirchenmusik.

Herausgegeben
von
Johannes Ev. Habert,
Organist in Gmunden am Traunsee.

2. Jahrgang. **1869.** № 8.

Die „Zeitschrift für katholische Kirchenmusik" erscheint monatlich in einem halben Bogen gr. 8. Text und 1/4 Bogen Notenbeilagen. Der Preis für den Jahrgang von 12 Nrn. ist auf 2 Fl. Ö. W. = 1 Thlr. 10 Ngr. = 5 Francs festgesetzt, und ist im Vorhinein franco an den Herausgeber einzusenden. — Artikel oder Musikbeilagen, welche Aufnahme finden, werden honorirt. — Manuskripte werden nicht zurückgesandt. — Mehrstimmige Tonsätze müssen in Partitur eingesendet werden.

Das Graduale und das Offertorium.

Einleitende Worte.

Die Gesänge, welche bei der Feier der heiligen Messe vom Chore auszuführen sind, werden in zwei Klassen eingetheilt: 1) in solche, welche bei jeder heiligen Messe vorkommen und die man stehende heisst, und 2) in solche, welche nach der Festfeier verschieden sind und die wechselnde genannt werden. Zur ersten Klasse gehören: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* mit *Benedictus* und *Agnus Dei;* zur zweiten werden gerechnet: der *Introitus*, das *Graduale (Alleluja, Tractus, Sequenz)*, das *Offertorium* und die *Communio*.

Die heilige Messe ist das immerwährende Opfer des neuen Bundes, und enthält als solches Theile, die von Jesus Christus selbst beim letzten Abendmahle angeordnet wurden und die daher bei jeder Erneuerung in derselben Weise wiederkehren. Im Verlaufe des Kirchenjahres stellt uns aber die Kirche in den verschiedenen heiligen Zeiten das ganze Erlösungswerk vor Augen, damit wir durch unsere Theilnahme uns die Früchte desselben erwerben sollen. Auf diese Feier der heiligen Zeit wird bei der Feier des unblutigen Opfers von der Kirche Rücksicht genommen, daher gewisse Theile der heiligen Messe sich auf diese beziehen. Ferner feiert die Kirche das Andenken an die Heiligen, daher auch darauf Bezug genommen wird. Es ist somit ganz natürlich, dass jene Theile der heiligen Messe, welche zur Opferfeier gehören, unveränderlich, stehend sind, jene aber, welche sich auf die Festfeier beziehen, sich mit dieser ändern, wechselnd sind.

Die stehenden Gesänge werden wohl überall an ihrem gehörigen Orte ausgeführt, Ausnahmen dürften selten vorkommen. Nicht so geschieht es aber mit den wechselnden. *Introitus* und *Communio* werden beinahe nirgends gesungen. Erst in neuerer Zeit fängt man an, auch diese Theile auf manchen Chören zu singen, wie diese Blätter bereits mitgetheilt haben. Das *Graduale* wird wohl häufiger gesungen, das *Offertorium* immer, aber

man singt nicht immer jene Texte, welche für den Tag gerade vorgeschrieben sind. Die Schuld liegt wohl grösstentheils darin, dass man eine Sammlung von brauchbaren Kompositionen nicht hat, was man zum Theile einer früheren, gleichgültigen Zeit zuschreiben muss. Dass man der Kirchenmusik überhaupt in früheren Jahren nicht jene Aufmerksamkeit schenkte, und auch insbesondere den wechselnden Gesängen nicht, ist aus dem Geiste jener Zeit erklärlich. Dass sich daher als *Graduale* und *Offertorium* auch Solo-Stüke für Gesang und Instrumente einnisten konnten, ist ebenfalls leicht erklärlich. Ein Umschwung hat aber im kirchlichen Leben bereits stattgefunden, und die kirchliche Kunst, insbesondere auch die kirchliche Musik, konnte sich dem neuen Geiste nicht verschliessen. Sowie man angefangen hat, ernstere, der Kirche angemessene Messen an die Stelle der früher gebräuchlichen heiteren, lustigen zu setzen, so hat man auch nicht übersehen, den wechselnden Gesängen seine Aufmerksamkeit zu schenken, und auf den besseren Chören singt man bereits, so weit es möglich ist, die für das bestimmte Fest passenden Gesänge.

Wir werden uns in diesem Artikel blos mit dem *Graduale* und *Offertorium* beschäftigen. Da wir eine Reform der kirchlichen Musik nicht blos auf dem Papiere, sondern in der That und Wahrheit anstreben, so ist es ganz natürlich, dass wir

1) die Forderung stellen müssen, es solle für jeden Sonn- und Festtag das ihm gehörige *Graduale* und *Offertorium* gesungen werden.

2) Können wir bei dieser Forderung nicht stehen bleiben; wir müssen, so weit es uns möglich ist, dahin wirken, dass man sie auch erfüllen könne. Und da halten wir es für unsere Aufgabe *a*) die liturgischen Texte für jedes Fest vorzuführen, und zwar lateinisch und deutsch, damit der Sinn des Textes den Sängern verständlich gemacht werden kann, und *b*) Kompositionen anzugeben, welche diese Texte enthalten, und wo diese Kompositionen zu finden sind. Wir hoffen mit dieser Zusammenstellung, die wir theilweise schon vor mehreren Jahren begonnen haben, und die nun auch von anderer Seite angeregt wurde, einen Griff in das wirkliche Leben zu machen, wie wir dieses nach dem Zeugnisse bewährter Männer mit anderen Stoffen bereits öfter gethan haben. Wir werden uns an die Anordnung des *Missale Romanum* halten, daher mit dem *Proprium de Tempore* beginnen. Wir werden auch selbst brauchbare Kompositionen mittheilen, wie man aus den letzteren Beilagen sehen kann.

Bevor wir unsere Aufgabe zu lösen beginnen, müssen wir auf ein Werk hinweisen, welche dieselbe bereits in anderer, ähnlicher Art gelöset hat, nämlich auf den »Wegweiser durch das gesammte Gebiet der katholischen Kirchenmusik von Bernhard Kothe.« Trotz dem, dass die Angaben Kothe's hie und da unvollständig, einseitig sind, kann man dieses Werk nicht genug empfehlen.

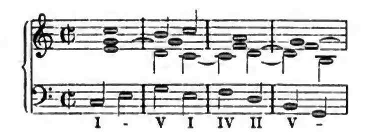
Wir fühlen es, unsere Aufgabe ist schwer. Doch mangelt uns der Muth nicht; auch vertrauen wir auf die Mitwirkung tüchtiger Männer und so, mit vereinten Kräften, hoffen wir sie zur Zufriedenheit unserer Leser zu lösen.

(Fortsetzung folgt.)

Das Analysiren der Sätze.

Für gewöhnlich glaubt man, es genüge beim Unterrichte im Orgelspiele, wenn man dem Schüler einige Kenntnisse aus der Harmonielehre beibringt und wenn man ihn eine Anzahl von Präludien u. s. w. auf dem Klaviere und der Orgel üben und wohl auch auswendig lernen lässt. Selten trifft man es, dass der Schüler auch unterrichtet wird über die Anlage der Sätze, über ihren Bau; und doch ist diese Kenntniss nothwendig um einen Satz verstehen und richtig vortragen zu können, noch nothwendiger für den, der selbst solche Sätze verfertigen will. Eine genaue Kenntniss eines Satzes erlangt man durch die Zerlegung desselben in seine Theile, durch die Analyse. Von einem Freunde aufgefordert, hierüber etwas zu sagen und zu zeigen, wie man Sätze analysirt, unternehme ich es in der Absicht, schwächeren Kräften einen Dienst zu erweisen und zugleich etwas zur Förderung eines rationelleren Unterrichtes im Orgelspiele beizutragen.
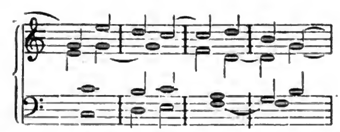
Ich wähle zur Analyse ein Präludium und eine Fuge. Es ist hier nicht der Ort über die verschiedenen Gattungen der Präludien und Fugen zu reden; wir wollen nur zwei gegebene Beispiele zerlegen. Das 1. Beispiel ist das Präludium der Beilage Nr. 1 1868 dieser Zeitschrift. Es gehört unter die thematischen Präludien, d. i. unter jene, deren Hauptgedanke (Thema) im Verlaufe der Komposition entweder verändert oder nicht verändert in verschiedenen Tonarten erscheint, welcher Gedanke so zu sagen dem Präludium als Grundlage dient, auf welcher das übrige gebaut ist, oder aus welchem das andere naturgemäss herauswächst. — Das Thema unseres Präludiums ist in den 4 ersten Takten enthalten. Da manche Leser den ersten Jahrgang nicht besitzen, so will ich die Notenbeispiele hersetzen.
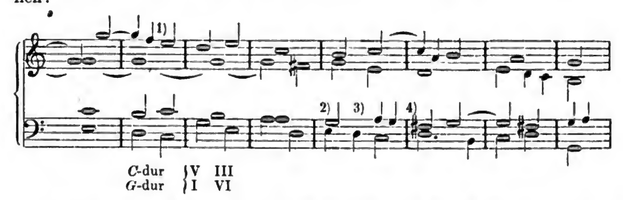


Das Thema enthält eine Verbindung der **wichtigsten Akkorde der Tonleiter**, nämlich: die Dreiklänge der I., IV. und V. Stufe und den Sept-Akkord der V.; als Bindeglied den Dreiklang der II. Stufe. Es wurde dabei darauf gesehen, dass der Sopran eine Melodie bilde, die sich zur weiteren Durchführung für sich allein verwenden lässt. Diese Melodie ist hier zufällig das erste Finale des achten Psalmtones:



Die nächsten vier Takte sind eine Wiederholung des Thema. Die Melodie des Soprans wurde jedoch in den Tenor gelegt und die Harmoniesirung durch Umkehrung der Stammakkorde eine andere, wie folgt:
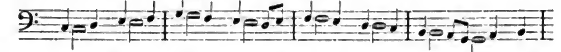


Eine Steigerung des Ausdruckes erhält diese Wiederholung dadurch, dass der Sopran eine höhere Lage einnimmt und durch die weitere Harmonie. Diese Steigerung nimmt mit den nächsten Takten zu, deren erste zwei wieder eine andere Umkehrung der ersten 2 Takte des Thema sind, nämlich:
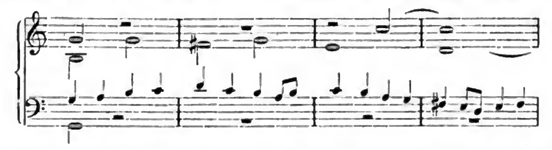


Nach diesen 2 Takten tritt, wie angemerkt, der Tonwechsel ein, da man bereits lange genug in der Haupttonart verweilte. Es wird jedoch nicht alsogleich in *G*-dur geschlossen, da der Uebergang zu schnell wäre, daher bei 2) zuerst ein Trugschluss in *E*-moll ist, dann nach einigen Takten der vollkommene Schluss in *G*-dur, auf der Quint der Haupttonart folgt. Bei 1) wurde die Melodie des Thema in die Terz versetzt, bei 3) ahmt der Tenor den Bass und bei 4) der Bass den Sopran nach.

Im 16. Takte beginnt nun die weitere Durchführung des Thema. Der Alt übernimmt die Melodie und führt sie in *G*-dur aus, während der Tenor eine andere Melodie in Viertelnoten als Gegensatz singt, welche aus den 4 ersten Takten des Basses, durch Einschaltung der zwischen den halben Noten liegenden Tonstufen gebildet wurde.
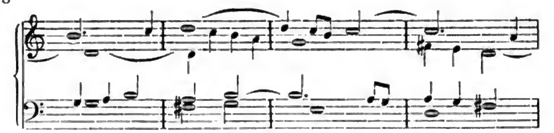


In die Quint versetzt ergibt sich folgendes, das zugleich durch den zweistimmigen Satz und dann den dreistimmigen eine Abwechslung bietet:



Wegen der vorhergehenden Pausen tritt nun in den folgenden Takten das Thema im Basse, der den Alt in der Oktave nachahmt, um so mehr hervor, und dadurch, dass die übrigen drei Stimmen blos ausfüllen, und

Ligaturen angewendet werden, erhält dasselbe wieder eine andere Beleuchtung.



Da der Tenor hier in der ersten Hälfte des ersten Taktes Viertelnoten hat, so trägt es zur Schönheit der Bewegung bei, dass, da er in der 2. Hälfte eine halbe Note hat, eine andere Stimme, hier der Sopran, die Bewegung in Viertelnoten fortsetzt. So erklärt sich nun auch in den vorstehenden 4 Takten die Nachahmung im 3. Takte zwischen Sopran und Tenor, und die Noteneintheilung des 4. Taktes in den Oberstimmen.

(Fortsetzung folgt.)

Besprechungen.

13.

Leichtfassliche Gesangschule, enthaltend die nöthigen theoretischen Gesangsregeln sammt zahlreichen Uebungen der Scala und Intervalle mit untergelegtem Texte von Pr. Josef Rieder, Oberlehrer und Chorregent in Klausen. Preis der Singstimme 2 Fl. ö. W., der Begleitungsstimme 4 Fl. ö. W. Innsbruck, Commissions-Verlag der Kunst- und Musikalienhandlung Johann Gross.

Dieses Werk ist eigentlich keine vollständige Schule. Der Herr Verfasser will sie selbst nicht als das angesehen wissen, sondern vielmehr als eine Materialien-Sammlung zum Unterrichte. Und als solche können wir sie sehr empfehlen. Sie enthält über 200 Nummern, theils Skala- und Intervallen- Uebungen, ein- und zweistimmige Beispiele mit deutschem und lateinischem Texte, in verschiedenen Ton- und mit verschiedenen Takt-Arten. Eine Klavierstimme ist als Begleitung beigegeben. Manche Nummern können auch für den Kirchenchor verwendet werden.

14.

Lexikon der kirchlichen Tonkunst. Herausgegeben von P. Utto Kornmüller. Brixen. Weger's Buchhandlung 1., 2. und 3. Lieferung. Preis à 50 Nkr.

Ein schwieriges Unternehmen. Wenn der hochw. Herr Verfasser sein Ziel auch nicht vollkommen erreicht hat, und dem Leser hie und da etwas mangelhaft oder unrichtig vorkommen wird, so können wir die Versicherung geben, dass durch zahlreiche Nachträge und durch Berichtigungen, welche am Schlusse des Werkes erscheinen werden, das gut gemacht werden wird, was wir jetzt vermissen oder was wir als unrichtig bezeichnen müssen. Darum können wir das Werk unsern Lesern auf das Wärmste empfehlen. Die Ausstattung ist sehr hübsch. Wir bedauern, dass das Werk nicht schneller erscheint. Bei dieser Gelegenheit möchten wir auch sagen, dass die Note unter dem Striche S. 14 d. J. nur der Verlagshandlung galt.

15.

Die Schule des katholischen Organisten. Theoretisch-praktische Orgelschule verfasst und Sr. Hochw. dem Seminarinspektor Herrn Fr. Witt in Regensburg zugeeignet von H. Oberhoffer, Prof. der Mu-

sik in Luxemburg und Mitglied der Akademie für Musik »St. Cäcilia« in Rom. Op. 36. Trier 1869. Verlag der Fr. Lintz'schen Buchhandlung Erster Theil. Der zweite Theil erscheint im Laufe dieses Jahres in derselben Stärke. Preis der beiden Theile 2 Thlr. 10 Sgr.

Der uns vorliegende 1. Theil dieses Werkes behandelt in vier Abschnitten *a*) Uebungen zur Erlernung des Fingersatzes, *b*) die Harmonielehre, *c*) die Kirchentonarten und die Begleitung des Chorals und *d*) das Pedalspiel. Der 2. Theil wird in drei Abschnitten *a*) Harmonielehre, *b*) Satzbau u. s. w. und *c*) Anleitung zur Registrirung u. s. w. behandeln.

Ueberblicken wir den Stoff, so drängt sich uns der Wunsch auf, es möchte das Werk das nothwendigste über die Beschaffenheit der Orgel enthalten. Man könnte uns entgegenhalten, das kann man aus andern Werken nachholen. Das Gleiche könnte man aber auch von der Harmonielehre sagen. — Wir vermissen ein eigenes Kapitel über die verschiedenen Gattungen der Orgelkompositionen, z. B. Präludium, Versette u. s. w. Nur die Fughette und die Fuge erscheinen im Inhalte. — Weiter wünschten wir ein Kapitel über die Orgelliteratur. — Dann die Lehre vom Kontrapunkte, so wichtig für den Organisten.

Gehen wir zur Durcharbeitung des angezeigten Stoffes. 1. Abschnitt. Uebungen zur Erlernung des Fingersatzes. Ganz gut. — 2. Abschnitt. Harmonielehre. Mit dieser können wir durchaus uns nicht einverstanden erklären. Der verehrte Verfasser sagt selbst: »In vorliegendem Werke ist die Harmonielehre etwas aphoristisch behandelt, weil es nicht in meiner Absicht lag, hier einen vollständigen Cursus in derselben zu geben. Weitere Studien in der Harmonielehre zu machen, bleibt dem Fleisse des Schülers überlassen.« Entweder nichts — oder etwas vollständiges, das ist unser Grundsatz. — Das in der Harmonielehre Gebotene erscheint in diesem Werke aber dazu auch noch wenig durchdacht und ungenau. §. 1. behandelt die Tonleiter. Hier begegnen wir dem Satze: »Nach conventionellen Gesetzen hat man aus der Durtonleiter die Molltonleiter gebildet, indem man die dritte und sechste Stufe um einen halben Ton erniedrigte.« Das ist uns neu. Die Molltonleiter durfte nicht erst aus der Durtonleiter gebildet werden, sie liegt ja schon in der Natur fertig da und zwar heisst sie: *a h c d e f g a*. Von dieser Molltonleiter, welche die diatonische oder natürliche heisst, kommt in Oberhoffer's Werk nichts vor. Aus dieser wird die harmonische gebildet, und zwar durch Erhöhung der 7. Stufe, da dieses zu einem vollkommenen Schlusse nothwendig ist. Die Erhöhung der 7. Stufe war dann Ursache, dass auch die 6. Stufe erhöht wurde, und so entstand die melodische Tonleiter. §. 2. behandelt die Intervalle. Hier müssen wir die Benennungen der Quarten und Quinten verwerfen. Die Quart ist nach Oberhoffer klein (auch rein genannt) und gross; die Quinte gross (auch rein genannt) klein und übermässig. In einer Anm. bemerkt Herr Oberhoffer: »In manchen Harmonielehren wird abweichend hievon die reine Quarte »gross« und die grosse Quarte »übermässig« benannt. Diese Benennung bringt aber bei der Umkehrung der Intervalle nur Verwirrung in die Lehre.« Nun wird bei der Umkehrung der Intervalle aus einem kleinen ein grosses, und umgekehrt, aus einem reinen ein reines, aus einem verminderten ein übermässiges und umgekehrt. Aus diesem folgt, dass, da eine übermässige Quinte genannt wurde, auch eine verminderte Quarte hätte genannt werden sollen. Aehnliches könnten wir bezüglich der Terzen und Sexten anführen und hierein hat also Herr Oberhoffer nicht Klarheit gebracht. Eine kleine Quarte, mit der Umkehrung grosse Quinte können wir nicht annehmen, sondern müssen auf der Bezeichnung reine Quarte und Quinte bestehen, da diese Intervalle zu den vollkommenen Consonanzen gehören, die eben nur rein sind. Die nächste Folge ist, dass wir die Benennung grosse Quarte und kleine Quinte verwerfen, und dafür die Bezeichnung übermässige Quarte und verminderte oder falsche Quinte setzen müssen, da nur diese zwei Benennungen den kleinsten (verminderten) und den grössten (übermässigen) Zwischenraum bezeichnen, wie es bei diesen Intervallen wirklich der Fall ist. Gross und klein bezeichnen diese Zwischenräume nicht. Ferner müssen wir der übermässigen Quinte eine verminderte Quarte gegenüberstellen. Wir

müssen besonders noch erwähnen, dass durch die Bezeichnung kleine Quinte, statt verminderte, nur Verwirrung in die Sache kommt, da man dann den Dreiklang der 7. Stufe ebenfalls als kleinen und nicht als verminderten bezeichnen müsste, was aber Herr Oberhoffer selbst nicht thut, und so später durch die Bezeichnung verminderter Dreiklang das vorher Gelehrte als haltlos darstellt. — Es würde zu weit führen, wollten wir noch eingehender uns über den 2. Abschnitt erklären. Wir bezeichnen ihn kurz als eine schwache Arbeit, die eigentlich einen strengeren Ausdruck verdiente. — Der 3. Abschnitt behandelt die Kirchentonarten. Nach unserer Ansicht soll man den Choral nie begleiten, und somit wäre dieser Abschnitt überflüssig. Da man aber auf der anderen Seite eine Begleitung durchaus will, so schliessen wir uns der Ansicht Oberhoffers an, dass es viel zweckmässiger ist, wenn der Organist die Fähigkeit besitzt, eine vorliegende Melodie in jeder Tonlage (Tonart) begleiten zu können, als wenn er eine bereits gedruckte Begleitung transponiren muss. Und diese Fähigkeit wird sich ein Organist durch Oberhoffer's Anleitung erwerben. Da wir ein anderes Mal die Unmöglichkeit nachweisen werden, den Choral diatonisch zu begleiten, wie es sein Tonsystem verlangt, so begnügen wir uns hier mit der Bemerkung, dass auch Oberhoffer hiezu Beweise liefert, wie seine Vorgänger. — Der 4. Abschnitt des 1. Theiles endlich handelt vom Pedalspiel. Hier würden wir wünschen, dass sämmtliche Tonarten in den Uebungsstücken erscheinen und nicht blos die gewöhnlicheren, wie es hier der Fall ist. Der Organist muss in jeder Tonart zu Hause sein, und besonders jener, der oft Choral begleiten muss, da es nicht von ihm abhängt, in welcher Tonhöhe irgend ein Choral intonirt wird u. s. w. —

Das Werk Oberhoffers enthält des Guten recht viel; wenn wir den 2. Abschnitt verwerfen müssen, und dieses auch unsern Lesern gegenüber offen thun, so möge man dieses damit begründet finden, dass wir es für unsere Pflicht halten, den Lesern reinen Wein einzuschenken, und dass nicht etwa Abneigung gegen eine Person uns unser Urtheil in die Feder diktirt. Es würde uns sehr gefreut haben, wenn Herr Oberhoffer die Harmonielehre gründlich, wie Sechter, Richter[1]) u. s. w. durchgearbeitet hätte. Vielleicht veranlassen wir dieses hiemit, und wir hoffen, dass Herr Oberhoffer bei einer zweiten Auflage, die das Werk wegen seiner praktischen Seite finden kann, unsere Winke, die herzlich gut gemeint sind, auch berücksichtigen werde.

J. E. H.

Mittheilungen.

Der frühere Domorganist in Linz, Herr Anton Bruckner, gegenwärtig Professor am Konservatorium in Wien, hat bei dem Orgelkonzerte in Nancy, wie das L. W. B. schreibt, alle andern Konzertanten weitaus übertroffen, wurde mit stürmischem, nicht endenwollendem Beifall überhäuft, musste auf allgemeines Verlangen nach Paris mitreisen, um dort gleichfalls sich auf der Orgel öffentlich zu produziren, wo er mit demselben Erfolge ausgezeichnet wurde.

Am 29. Juni wurden im Stifte Kremsmünster die »Jahreszeiten« von J. Haydn, und am 2. Juli wurde in Innsbruck von dem Musikvereine das Oratorium: »der Fall Babylons« von Spohr aufgeführt.

---

1) Sechter's Werk, das wir im vorigen Jahrgange eingehender besprachen, ist das gründlichste und umfassendste. Richter's Lehrbuch ist ebenfalls ein tüchtiges Werk, und in Beziehung auf den Schulgebrauch praktischer als Sechter's; es enthält aber nur die Harmonielehre, während Sechter die für den Organisten und Komponisten so nothwendigen Kapitel: die Kunst zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden; vom ein-, zwei- und dreistimmigen Satze u. s. w., besonders die Lehre vom Kontrapunkte auf das ausführlichste behandelt.

Orgeldispositionen.

(Fortsetzung.)

Nr. 5.[1])

Ein kleineres Werk für 2 Manuale und Pedale. Man vergleiche die Disposition Nr. 4.

1. Manuale.		2. Manuale.	
1. Quintatön	16 Fuss	7. Gamba (Salicional)	8 Fuss
2. Principal	8 »	8. Stillgedackt	8 »
3. Flöte	8 »	9. Dolce	4 »
4. Oktave	4 »	Pedale.	
5. Superoktave	2 »	10. Subbass	16 »
6. Mixtur	3 u. 4 fach.	11. Oktavbass	8 »
		12. Violon	8 »

13. und 14. Manual- und Pedalkoppeln.

Wie der Leser sieht haben wir hier fast die gleichen Stimmen wie in Nr. 4, aber zwei Manuale. Soll 1—9 auf einer Windlade stehen, so gehört natürlich ein grosser Raum zur Aufstellung. Nr. 5 bietet daher den Vortheil, dass das 2. Manuale sich z. B. in die Brüstung des Chores setzen lässt, wodurch Raum gewonnen wird, was auf einem kleineren Chore von grossem Werthe ist. Ein anderer Vortheil, von gleich grossem Werthe, ergibt sich für den Organisten, da es ihm die Möglichkeit bietet, Orgeltrio's vorzutragen, überhaupt andere und mehr Effekte hervorbringen zu können, als bei Nr. 4.

Die Anzahl der Stimmen richtet sich natürlich nach der Grösse der Kirche, nach dem Raume, den der Ton der Orgel ausfüllen soll. Nimmt man die Disposition von Nr. 5 als Grundlage, so ergeben sich durch Hinzufügung anderer Stimmen für grössere Kirchen leicht geeignete Dispositionen, wie die folgenden Nummern zeigen werden.

(Fortsetzung folgt.)

1) No. 1—4 befinden sich im ersten Jahrgange.

Verleger und verantwortlicher Redakteur: Johannes Ev. Habert. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Zeitschrift

für

katholische Kirchenmusik.

Herausgegeben

von

Johannes Ev. Habert,

Organist in Gmunden am Traunsee.

2. Jahrgang. **1869.** № 9.

Die „Zeitschrift für katholische Kirchenmusik" erscheint monatlich in einem halben Bogen gr. 8. Text und ¼ Bogen Notenbeilagen. Der Preis für den Jahrgang von 12 Nrn. ist auf 2 Fl. Ö. W. = 1 Thlr. 10 Ngr. = 5 Francs festgesetzt, und ist im Vorhinein franco an den Herausgeber einzusenden. — Artikel oder Musikbeilagen, welche Aufnahme finden, werden honorirt. — Manuskripte werden nicht zurückgesandt. — Mehrstimmige Tonsätze müssen in Partitur eingesendet werden.

Die katholische Kirchenmusik.

II. Geschichte der katholischen Kirchenmusik.

(Fortsetzung.)

Die katholische Kirche, deren göttlicher Stifter bei seinem Eintritt in diese Erdenwelt von Engelgesängen freudig begrüsst wurde, ist von jeher die Pflegerin und Führerin der Künste, insbesondere auch der Musik gewesen. Die katholische Kirchenmusik hat ihre perennirende Wurzel in der Davidischen Psalmodie, welche Christus selbst als den liturgischen Gesang in seiner Kirche eingeführt hat. Seit jenem ewig denkwürdigen Tage, an welchem der Herr unter Psalmengesang das heil. Abendmal, das Opfer des neuen Bundes, die heil. Messe, den Central- und Brennpunkt der Liturgie seiner Kirche eingesetzt[1]), ist der heil. Gesang unter den Christen fortan heimisch geblieben. Viele Stellen des neuen Testamentes bezeugen, dass schon bei den allerersten Christen das Singen von Psalmen, Hymnen und geistlichen Liedern während des Gottesdienstes und auch ausserhalb desselben allgemein üblich gewesen. Vergl. Ephes. 5, 19. Röm. 15, 6. I. Cor. 14, 15. 16. 26. Col. 3, 16. 17. Apostelgesch. 16, 25. Jak. 5, 13. Ausser den aus dem alten Testamente herübergenommenen Psalmen und Gesängen wurden sicher frühzeitig schon gesungen der Lobgesang des Zacharias »*Benedictus*« Luk. 1, 68 ff., der heil. Maria »*Magnificat*« Luk. 1, 46, der Engel »*Gloria*« Luk. 2, 14, das Abschiedslied des Simeon »*Nunc dimittis*« Luk. 2, 29, der englische Gruss »*Ave*« Luk. 1, 28.

Wie die Apostel so waren auch alle grossen Kirchenlehrer eifrige Beförderer und begeisterte Lobredner des heil. Kirchengesanges. Ich führe blos einige an. Der heil. Ignatius M. († 106) ermahnt zum einmüthigen und einstimmigen Singen und vergleicht die brüderliche Eintracht der Christen mit der musikalischen Harmonie.[2]) Justinus M. († 165) preist die Macht und Heilsamkeit des Gesanges.[3]) Clemens von Alexandrien

1) Matth. 26. 2) *Epist. ad Ephes.* 3) *Quæst. et Respons. ad Orthodox. Quæst.* 107.

(† 217) beschreibt den Chorgesang der Christen, ermahnt zum Singen, gestattet zur Begleitung des Gesanges die Lyra und Zither, fordert züchtige Gesänge und ernste Modulationen und warnt vor chromatischen Harmonien, welche zur Verweichlichung führen und »der schamlosen und geschmückten Buhlmusik überlassen bleiben sollen.«[1]) Origenes († 254) gab als Lehrer an der Katecheten-Schule zu Alexandrien auch Unterricht in Musik und Gesang.[2]) Basilius der Grosse († 379) sagt, in den Psalmen seien alle Heilkräfte der übrigen Bücher des alten Testamentes enthalten. Die zwei ersten Kapitel seiner Homilie über den 1. Psalm enthalten eine herrliche Lobrede auf die Psalmodie, welche von Chyträus[3]) und nach ihm von Armknecht[4]) als patristische Charakteristik der Psalmodie gegeben wird. Sie lautet: »Da der heilige Geist sah, wie schwer es dem menschlichen Geschlechte wurde, sich zur Frömmigkeit und Tugend zu wenden, weil es die rechte Lebensweise vernachlässigte und darum jählings zur Genusssucht hingerissen wurde, vereinigte er mit den Lehren auch die Annehmlichkeit der Melodie, damit so zugleich auf eine liebliche und süsse Weise die Kenntniss guter und nützlicher Dinge in die Seelen fliessen möchte, nach der Gewohnheit weiser Aerzte, welche, wenn sie den Kranken eine bittere Arznei geben, den Rand des Bechers mit Honig bestreichen. Aus diesem Grunde sind daher die herrlichen Psalmen für uns gedichtet, dass solche, die an Alter und Tugend noch jung sind, nach ihrer Meinung zwar nur singen, in Wahrheit aber ihren Geist unterrichten. Denn Niemand aus der trägen Menge hält leicht mit dem Gedächtnisse irgend ein apostolisches oder prophetisches Gebot fest, wenn er aus dem Tempel nach Hause geht, aber die Aussprüche der Psalmen singt man mit Vergnügen zu Hause und trägt sie bei sich auf dem Markte und Acker umher, und viele, die auf's Höchste von Zorn entbrannt waren, kehren vom Psalmgesang besänftigt, still und ruhig nach Hause zurück.

»Der Psalm gibt den Seelen Ruhe, und indem er die stürmischen Gedanken stillt, erfüllt er die Herzen mit Frieden, erweicht das harte Gemüth, zügelt die Begierden und nöthigt zur Mässigkeit und Nüchternheit, schliesst Freundschaft, einigt die Uneinigen, versöhnt die Feinde. Denn wer möchte den noch für seinen Feind halten, mit welchem er einstimmig zu Gott geredet hat. Daher erzeugt die Psalmodie das höchste Gut, die gegenseitige Liebe, indem sie die Harmonie gleichsam als ein Band gebraucht, um die Gemüther der Menschen zu verbinden, und die ganze Gemeinde zu Einem Chorgesange zusammenschliesst.

»Die Psalmen vertreiben die Dämonen, rufen die Hilfe der Engel herbei, verscheuchen das Grauen der Nacht, erleichtern die Mühen des Tages, beschirmen die Kindlein, gereichen den Männern zur Zierde, den Greisen zum Troste und geben den Weibern den passenden Schmuck. Sie bevölkern die Einöden, gewöhnen zur Sittsamkeit die Versammlungen der Menschen, unterweisen die Anfänger in den ersten Elementen, befördern den Fortschritt der Weiterstrebenden und geben dem Erlernten die rechte Festig-

1) *Pædagog. l. 2. c. 4,* 2) *Hieronym. de viris illustr.* 3) *In Deuteronon. Mos. enarratio pag.* 587. 4) Die heilige Psalmodie. S. 46.

keit. Die Psalmen sind die gemeinschaftliche Stimme der Kirche, sie erleuchten die Feste und bewirken die göttliche Traurigkeit. Denn sie können aus einem Herzen von Stein Thränen hervorlocken. Psalmen zu singen ist das Amt der Engel, ein himmlischer Wandel, ein geistliches Rauchwerk.

»O Weisheit des weisesten Lehrers, nach dessen Willen wir durch Singen das Nützliche lernen! So prägen sich die Lehren auch fester dem Geiste ein. Denn nichts, was aus Zwang gelernt wird, haftet lange in ihm. Was aber auf eine angenehme und liebliche Weise in ihn dringt, das haftet viel fester und treibt Wurzeln.

»Und was kannst du nicht Alles aus den Psalmen lernen! Aus ihnen wirst du eine dauernde Seelengrösse, wahre Gerechtigkeit, Bescheidenheit, Ernst, vollkommene Klugheit, den wahren Grund zur Busse, Geduld und alle Güter gewinnen. Hier ist die vollkommene Theologie, die Weissagung der Ankunft Christi im Fleisch, die Drohung des letzten Gerichtes, die Hoffnung der Auferstehung, die Verheissung der Herrlichkeit, die Offenbarung der göttlichen Geheimnisse. Alles dies liegt wie in einer grossen und gemeinsamen Vorrathskammer in dem Schatze des Psalmbuches verborgen.«

Ambrosius († 398) spricht in ähnlicher und sehr begeisterter Weise sich an vielen Orten über die Psalmodie aus.[1]) Der heilige Kirchenlehrer unterscheidet genau einen verweichlichenden und einen stärkenden Gesang, und will, dass die Christen nicht an den theatralischen Gesängen und chromatischen Weisen, die nach sinnlicher Liebe lüstern machen, Gefallen finden. Er nennt diese Gesänge »tödtliche Gesänge«.[2]) Wie erfolgreich der heilige Ambrosius den Kirchengesang gefördert hat, geht daraus hervor, dass wir noch jetzt von einem Ambrosianischen Kirchengesang reden.

(Fortsetzung folgt.)

Das Graduale und das Offertorium.

(Fortsetzung.)

Geschichtliche Notizen. Textinhalt.

Ursprünglich wurde der Gesang, der jetzt *Graduale* heisst, *Responsum* (*Cantus responsorius, Responsorium, Psalmus responsorius*) genannt, weil der Vorsänger (Cantor) ihn eröffnete, der Chor aber einstimmend respondirte, der Vortrag also in der Form einer Entgegnung stattfand. Von dieser Art und Weise des Vortrags stammt der alte Name *Responsorium*. Der neue Name *Graduale* stammt von dem Orte, den der vorsingende Cantor einnahm. Dieser Ort war aber in der Regel irgend eine Erhöhung; — in Rom war es der Ambon, und zwar dieselbe Stufe, auf welcher der Lector soeben gestanden; in der Kirche von Rheims waren es die Stufen des Chores; in andern Kirchen, namentlich in denen der Congregation des heiligen Maurus, hatte man ein eigenes Gestell. Nach Johannes Beleth,

---

1) Besonders: *Præfat. in* 1. *Psalmi enarrat.* 8—12. 2) *Hexaem. l. III. c.* 1. *n.* 5.

der in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Paris lehrte, stellte sich der Cantor an gewöhnlichen Tagen auf die Stufen vor dem Altar, an höhern Festen aber auf den Ambon. Der etwas spätere Wilhelm Durand berichtet: an gewöhnlichen Tagen werde das *Graduale* in der Mitte des Chores vor den Stufen des Altars, an Festen aber auf den Stufen des Altars gesungen. Wie verschieden übrigens die Praxis in einzelnen Kirchen und zu verschiedenen Zeiten gewesen sei, so lässt sich darauf kein Widerspruch gegen die gegebene Ableitung des Namens »*Graduale*« gründen. Die Frage, warum man die ursprüngliche, alte Benennung aufgegeben und durch die jetzige ersetzt habe, wird dahin beantwortet, es sei dies hauptsächlich geschehen, um das *Responsorium* in der heiligen Messe von jenen *Responsorien*, die den *Lectionen* der *Matutin* folgen, zu unterscheiden und es vor denselben auch durch den Namen auszuzeichnen, wie es durch die Location des Vorsängers ausgezeichnet werde.

Wann und von wem der Gradualgesang eingeführt worden, oder seinen dermaligen Zuschnitt erhalten habe, ist nicht bekannt. In Afrika war zur Zeit des heiligen Augustin ein ganzer Psalm üblich; in der Kirche von Antiochia sang man zur Zeit des heiligen Chrysostomus nach jeder Lection, deren mindestens drei waren, einen Psalm; auch in Rom scheint man in der Mitte des 5. Jahrhunderts noch einen ganzen Psalm gesungen zu haben. Zwischen dieser Zeit und dem Ende des 6. Jahrhunderts erhielt das *Graduale* eine der jetzigen ähnliche Gestalt. Gegenwärtig besteht es aus ein Paar der heiligen Schrift, meistens dem Buche der Psalmen entnommenen Versen.[1] Der Inhalt dieser Verse hat auf die heilige Zeit oder auf den Festtag Bezug; und ist sehr geeignet die Herzen der Gläubigen so recht in die Stimmung zu versetzen, welche zum Feste oder zur Zeit passt. Wir verweisen auf die später folgenden Texte und führen hier nur als Beispiel die Texte der Gradualien, der Adventsonntage und der Gradualien des *Commune Sanctorum* an. Die Hoffnung auf den Herrn, die Sehnsucht nach dem Erlöser, das Gefühl der Sündhaftigkeit und die Nothwendigkeit der Umkehr und das Vertrauen auf Gottes Barmherzigkeit werden so schön ausgedrückt und müssen daher auch in dieser Zeit der Busse und der Erwartung des Herrn jene Gefühle im gläubigen, demüthigen Herzen erregen. »Zeige uns, Herr, deine Barmherzigkeit, und dein Heil gib uns.« »Erwecke, Herr, deine Macht, und komm uns zu erlösen.« »Deine Wege, Herr, zeige mir, und deine Steige lehre mich,« u. s. w. Mit »Herrlichkeit und Ehre hast du ihn gekrönet, und ihn gesetzt über die Werke deiner Hände« singt die Kirche am Feste eines heiligen Martyrers; oder: »Kostbar in den Augen des Herrn ist der Tod seiner Heiligen,« u. s. w. Aus diesen wenigen Worten geht nun aber hervor, dass man es nie unterlassen sollte, das *Graduale* zu singen, und wie verkehrt jene handeln, welche einen beliebigen Text singen lassen. —

Der Name »*Offertorium*« hat seinen Ursprung von der urchristlichen Sitte der Gläubigen, Brod und Wein, so wie anderen Opferbedarf dem

---

1) Kirchen-Lexikon von Wetzer und Welte.
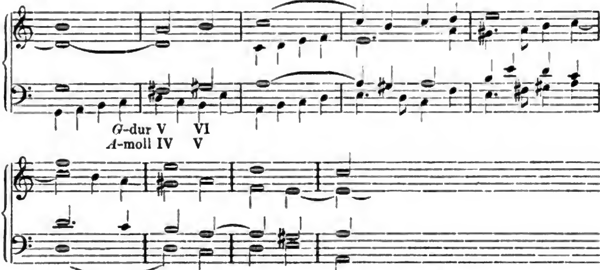
Priester zu spenden. Bis zum 4. Jahrhunderte ward während dieser Handlung nichts gesprochen, hierauf ward es aber gebräuchlich, inzwischen einige Versikel zu singen. Daher der Ursprung unseres *Offertoriums*. Der Inhalt des Textes bezieht sich gleich jenem des *Graduale* auf die Festfeier.

(Fortsetzung folgt.)
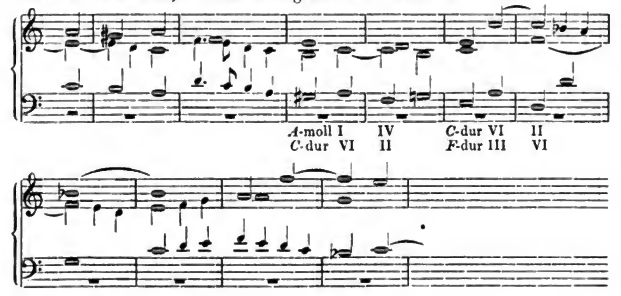
Das Analysiren der Sätze.

(Fortsetzung.)
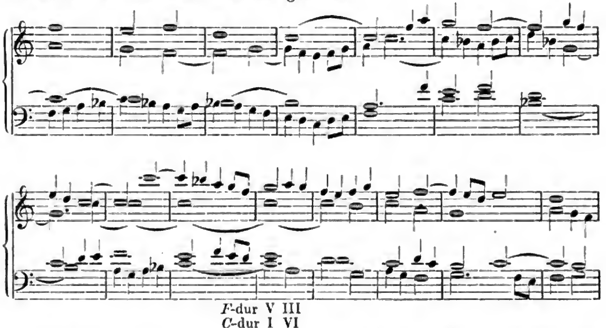
Nun hat man lange genug in *G*-dur verweilt. Sopran und Tenor greifen in Terzen das Hauptthema auf, der Bass übernimmt das Nebenthema in Vierteln. Jedoch ahmen sie nur die ersten 2 Takte nach. Im 2. Takte schon tritt ein Tonwechsel ein, wir gelangen nach *A*-moll, also in die Parallel-Tonart des Hauptsatzes. So wie wir in *G*-dur die Cadenz nicht augenblicklich gemacht haben, ebenso muss sich auch hier das Ohr erst mehr überzeugen, ob man in *A*-moll verweilen will oder nicht, daher erfolgt eine vollkommene Cadenz in dieser Tonart erst nach 6 Takten.
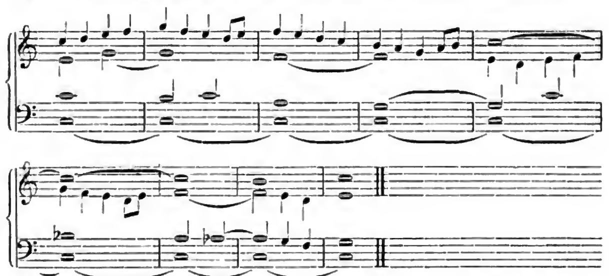


Das Hauptthema wird nun vom Sopran in *A*-moll wiederholt, Alt und Tenor füllen aus, der Bass schweigt 10 Takte, während welcher Zeit der Satz auf die einfachste Weise von *A*-moll nach *C*-dur geht, ohne in dieser Tonart zu verweilen, sondern sich gleich nach *F*-dur zu wenden.



Nach seinen Pausen tritt nun der Bass mit dem Nebenthema um so kräftiger auf. Die nun folgenden 15 Takte vergleiche man mit den ersten 15 Takten, und man wird finden, dass jene eine Variation dieser sind, versetzt in die untere Quint. Die Veränderung, hervorgebracht durch durchgehende Noten, ist bedingt durch die vorausgehende grössere Bewegung der Stimmen. Eine Bewegung in halben und ganzen Noten, wie zu Anfang des Präludiums, würde hier tödtend, nicht belebend wirken. Der Tonwechsel wird wieder diatonisch gemacht.



Wir sind nun beim Schlusse angelangt. Würde man jedoch mit einem einfachen *C*-dur-Akkorde gleich aufhören, so würde das Gefühl sagen, hier wurde zu schnell abgeschlossen; daher wird der Hauptsatz im Tenor mit seinem Gegensatze im Sopran noch einmal in Form eines Orgelpunktes wiederholt, da nämlich der Bass auf dem Grundtone *C* ausruht, woran sich dann zum gänzlichen Ruhepunkte noch eine theilweise Nachahmung des Gegensatzes im Alt, als Antwort auf die vorhergehenden Takte reiht.



Ueberblicken wir den Gang der Tonarten, so finden wir, dass nur in diejenigen geschritten wurde, die im 1. Grade mit der Haupttonart verwandt sind.

C-dur
G-dur *F*-dur
A-moll.

Die Tonwechslung selbst geschah immer diatonisch, wie überhaupt alle chromatischen Schritte vermieden wurden, mit Ausnahme der letzten Takte.

(Fortsetzung folgt.)

Welche Sprache führen die P. T. Hochw. HH. Bischöfe Oesterreichs über die katholische Kirchenmusik?

(Fortsetzung.)

2.

Wiener Provinzial-Concil 1858. Tit. IV. Cap. VI. »Von dem Kirchengesang und der Kirchenmusik.« — »Da der Mensch also beschaffen ist, dass wohlgeordnete Töne zum Ausdruck und zur Erregung seiner Gefühle als sehr geeignet sich erweisen, sind von jeher Gesang und Musik zur Lobpreisung Gottes in Anwendung gewesen. Nachdem Pharao's Wagen und Streiter im Meere vertilgt waren, haben Moses und die Söhne Israels dem Herrn ein Lied gesungen und die Prophetin Maria nahm die Pauke in ihre Hand und alle Frauen folgten ihr mit Pauken und mit Reigen. Im Tempel zu Jerusalem war ein zahlreicher Levitenchor, der bestimmt war, den Herrn zu loben mit Psalmen und Gesängen, mit Zithern und Freudencymbeln. Diesen heiligen Brauch hat die Kirche des neuen Bundes in ihre Liturgie herübergenommen und sie will, dass Alles, was die Andacht eher stören als fördern könnte, dabei vermieden werde. Die Modulation der Stimmen und das Spiel der Orgel sollen bewirken, dass der Sinn der heiligen Worte tiefer und bleibender in die Herzen eindringe. Sie sollen demnach nichts an sich haben, was weltlich ist oder an die Theatermusik erinnert, die geeigneter ist die Leidenschaften des von der Liebe zur Vergänglichkeit verwundeten Herzens als die Gefühle der heiligen Gottesminne auszudrücken; und es ist nicht zu gestatten, dass der Gesang, der die im Messopfer sich erneuernden Geheimnisse der Erlösung begleitet, in weltliches Spektakel ausarte. Obwohl in unserm Lande es nicht thunlich ist, die Laien vom Chore auszuschliessen, so soll doch Niemand in demselben zugelassen werden, dessen Wandel öffentlich bemakelt ist.

»Sängerschulen, in welchen Knaben im Kirchengesang unterwiesen werden, tragen, wenn sie zweckmässig eingerichtet sind, sehr viel zur erbaulichen Feier des Gottesdienstes bei; deswegen sollen selbe an Kathedralkirchen, wo sie schon bestehen, erweitert, und wo sie noch nicht bestehen, errichtet werden.« [1])

(Fortsetzung folgt.)

1) In Linz wird das Institut der Sängerknaben mit einer Dom-Singschule vom Hochwürdigsten Herrn Bischofe eingeführt werden.

Correspondenz.[1])

Rom am 9. August. Herr Redakteur! Endlich kann ich Ihnen das Urtheil bekannt geben, welches ein römischer Kunstkenner über Ihre »Messe in *Es* zu Ehren der heiligen Katharina von Siena« ausgesprochen hat.[2]) Er gab mir Ihre Arbeit zurück mit den Worten: »Ich habe sie genau durchstudirt von Anfang bis zu Ende; von einem Fehler ist keine Rede; die Messe ist durchaus sehr schön und gut geschrieben; ganz besonderes Lob aber verdient die Behandlung der Orgel.« Ich glaube, dass in diesen wenigen Worten genug enthalten ist; sie beziehen sich nicht nur auf die Messe im Allgemeinen, sondern auf alle ihre Einzelnheiten, und so ist es begreiflich, dass es Ihr Herr Kritikus nicht für nothwendig fand, eingehender darüber zu sprechen.

Aber wer ist denn derjenige, werden Ihre geehrten Herren Leser fragen, der dieses Urtheil gefällt hat? Es ist Cav. Salvatore Meluzzi, Direktor der sogenannten *Capella Julia* von St. Peter, ein Mann, der sich wegen seiner tiefen musikalischen Kenntnisse zu diesem bedeutenden Range emporgeschwungen hat, und nicht nur bei den Italienern, sondern auch bei den hier weilenden Deutschen in grösstem Ansehen steht. Mag man auch, und vielleicht nicht mit Unrecht, gegen die römische Musik manche Vorwürfe erheben, gewiss ist, dass Meluzzi der Richtung, die gegenwärtig in dieser Beziehung auch in Rom herrscht, durchaus nicht huldigt, ich könnte Ihnen viele Belege hiefür bringen, namentlich das Urtheil mehrerer deutscher Musikkenner, die stets nur mit Hochachtung von Meluzzi reden.

Sonst habe ich Ihnen noch zu berichten, dass vom Juli angefangen in Rom monatlich ein musikalisches Blatt erscheint, »*Il Palestrina*« betitelt. Im Programm sind folgende Punkte angegeben, mit denen sich das Blatt beschäftigen wird: Angaben bestimmter Gesetze und Normen über den Choralgesang — Abhandlungen über den sogenannten *Canto osservato* oder den palestrinischen Stil — Besprechung und Beurtheilung von Kompositionen in- und ausländischer Meister, welche kirchliche Arbeiten liefern — Biographien berühmter Kompositeure, verschiedene Mittheilungen aus dem musikalischen Gebiet u. s. w. Jedes Vierteljahr erscheint eine Musikbeilage, 8 grosse Quartseiten stark, wie das Hauptblatt selbst.

»Und von der Instrumentalmusik, wird Mancher fragen, wird nichts gesagt? Wir antworten, (sagt das Programm) dass die Instrumentalmusik, da sie einen Zweig der Musik bildet, der, je nach den Gewohnheiten und Verhältnissen einzelner Länder von der Kirche blos geduldet ist, eigentlich zu unserm Plane nicht gehört; jedoch werden die verschiedenen Werke, die auf diesem Gebiete zu Tage kommen, Veranlassung geben, manche nützliche Bemerkungen darüber zu machen.«

Die Richtung, welche das Blatt verfolgen wird, ist schon im Titel hinreichend gezeichnet; über die Gediegenheit desselben lässt sich jetzt, wo erst eine einzige Nummer vorliegt, natürlich noch nichts sagen.

In aller Hochachtung, Ew. Wohlgeboren ergebenster M. F.

Besprechungen.

16.

Erste Messe in *D*-moll und *D*-dur (Messe Nr. 5) für 4 Singst., Streichquartett, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken, 3 Posaunen und Orgel, komponirt von Moritz Brosig, k. Musik-

1) Wie die Leser wissen, habe ich von meinen Kompositionen in diesen Blättern nie gesprochen. Ich hätte viele, äusserst günstige Rezensionen meiner Zeitschrift, meiner Kompositionen, oder Aufführungen derselben berichten können. Man wird aber mit mir einverstanden sein, wenn ich sage: Ist ein Werk nicht in sich gut, so wird ein fortwährendes Lob es nicht besser machen; mich zu loben, habe ich die Zeitschrift nicht gegründet. Wenn ich dieses Mal eine Ausnahme mache, so wird man es wohl nicht tadeln. A. d. R.

2) Erschien als Beilage im vorigen Jahrgange meiner Zeitschrift. A. d. R.

direktor und Domkapellmeister, Op. 36. Preis 3 Thlr. netto. Breslau, F. E. C. Leuckart.

In dem Artikel »Schnabel, Hahn und Brosig« führte eine gewandte Feder den Lesern dieser Zeitschrift vor kurzer Zeit die Reformation vor Augen, welche auf dem Breslauer Domchor durchgeführt wurde. Es ist das eine Reformation, welche, da bei derselben nach dem Rathe: Prüfet Alles, das Beste behaltet, vorgegangen wurde, nicht die äussere Form allein im Auge hatte, sondern nur das beseitigte, was Kirche und Kunst verwerfen müssen, und an dessen Stelle solches setzte, was Beiden genügt. Man hat nicht einseitig einer Kunstrichtung angehangen und gehuldigt, sondern dasjenige behalten was jeder Zweig der kirchlichen Musik als der Kirche würdig darbietet. Darum glauben wir, dass diese Erneuerung eine lange Zukunft vor sich haben wird. Bei dieser Gelegenheit schon wurde eine Charakteristik der Brosig'schen Kirchenmusik gegeben, daher es jetzt, da wir die erste der in Nr. 3 d. J. angekündigten Messen vor uns haben, überflüssig ist, uns weiter über dieselbe auszusprechen. Wir verweisen auf das früher Gesagte, welches wir nur bestätigen können. Brosig's Kirchenmusik wird gewiss einen veredelnden Einfluss überall ausüben, und zwar einen nachhaltigen; deswegen können wir nur wünschen, dass sie auf recht vielen Chören heimisch werden möge. Die Verlagshandlung hat das Ihrige bezüglich der äusseren Ausstattung und des Preises gethan. Am Besten wird man thun, wenn man auf sämmtliche 5 Messen pränumerirt, da der Subscriptionspreis bedeutend niedriger gestellt ist.

17.
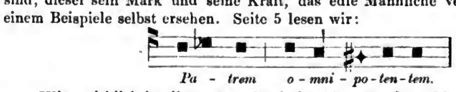
Erste Messe in *F* für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, Contrabass und Orgel (2 Clarinetten und 2 Hörner *ad lib.*) von W. E. Horák. Zweite, verbesserte Aufl. Preis $1\frac{1}{2}$ Thlr. Breslau, F. E. C. Leuckart.

Eine recht liebliche Messe, würdig und ernst, nicht schwer. Wer dieselbe nicht schon in der 1. Aufl. besitzt, der greife hier zu. *Kyrie* und besonders *Agnus* sind zwei sehr gelungene Nummern. Die Messe wurde unlängst hier aufgeführt und errang allgemeinen Beifall.

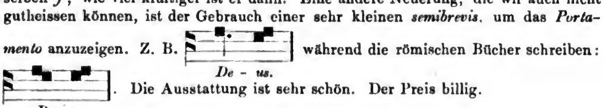
18.

Kyriale sive ordinarium Missæ pro diversitate Temporis et Festum per annum. Treviris. Sumptibus et typis Friderici Lintz. 1869.

Wir haben hier ein Heft der neuen Trier'schen Choralbücher vor uns. Von unserm Standpunkte aus können wir die Anwendung der *Diesis* nicht gutheissen. In Trier wird man sich wohl auf den alten Gebrauch berufen. Wie aber durch den Gebrauch anderer Halbtöne als derjenigen, welche den Tonleitern des Chorals eigen sind, dieser sein Mark und seine Kraft, das edle Männliche verliert, mag man an einem Beispiele selbst ersehen. Seite 5 lesen wir:



Wie weichlich ist dieser Satz durch das *fis* geworden! Man singe anstatt demselben *f*, wie viel kräftiger ist er dann. Eine andere Neuerung, die wir auch nicht gutheissen können, ist der Gebrauch einer sehr kleinen *semibrevis*, um das *Portamento* anzuzeigen. Z. B.



während die römischen Bücher schreiben: . Die Ausstattung ist sehr schön. Der Preis billig.

19.

Musica sacra. Sammlung von Hymnen und Motetten für Männerstimmen, herausgegeben von B. Kothe, k. Musikdirektor in Oppeln. Zweite, wesentlich erweiterte Aufl. der kath. Männerchöre. 1. Theil. Weihnachtskreis. Part. 20 Sgr. Stimmen (à 6 Sgr.) 24 Sgr. 2. Theil.

Osterkreis. Part. 20 Sgr. Stimmen (à 6 Sgr.) 24 Sgr. 3. Theil. Pfingstkreis. Breslau, F. E. C. Leuckart.

Der 1. Theil dieser Sammlung enthält 41 Nummern, der 2. Theil 46 von verschiedenen Meistern der alten und neuen Zeit. Aus letzerer Zeit finden sich auch einige Originalbeiträge; die meisten Nummern sind vom Herausgeber für Männerchor bearbeitet worden. Männerchören wird diese Sammlung sehr erwünscht sein; wir empfehlen sie auf das Wärmste. Sollte diese Sammlung wieder eine neue Auflage erleben, was wir hoffen, so möchte es vielleicht Vielen erwünscht sein, wenn noch mehr Gradualien und Offertorien würden beigegeben werden.

Offene Correspondenz.

Hrn. M. F. Lieber Freund! Du wunderst dich, dass ich auf Witt's zweite, sogenannte Abwehr nichts erwiedert habe. Der Grund ist einfach der. Ich habe meine Zeitschrift nicht gegründet, um mit Hrn. W. zu streiten, was eine äusserst unfruchtbare Arbeit wäre, und wegen welcher mich meine Leser gewiss nicht loben würden. Was Hr. W. in der Beantwortung der Frage: »Welche Musik ist kirchlich?« gefunden hat, hat eben nur er darin gefunden. Die Leser meiner Zeitschrift, welche mir nach seinem Berichte meine Niederlage mitgetheilt haben sollen, stehen bis jetzt blos in den Fl. Bl. Mir sind solche Schreiben nicht zugekommen, sondern ganz andere. Der Grund seines Zornes ist eben nicht in diesem Artikel zu suchen, sondern in der Aufforderung, die ich in Nr. 9. 1868 meiner Zeitschrift an ihn richtete. Herr Witt hat in Folge derselben weder etwas bewiesen, noch etwas widerrufen. Er sagt, aus den öffentlichen Aktenstücken der österreichischen Bischöfe lässt sich seine Behauptung nicht beweisen. Worauf gründet er sie aber? Auf Aeusserungen, welche in Privatgesprächen gemacht wurden. Nun frage ich: Wer hat das Recht, dasjenige, was unter vier Augen mit einem andern besprochen wird, einer öffentlichen Kritik zu unterziehen? Welche Blätter thun dieses? u. s. w. Hr. W. scheint der Meinung zu sein, er darf sich alles zu sagen erlauben, aber sonst soll sich niemand melden. Sein Verhalten Oesterreich gegenüber wurde und wird allgemein getadelt, und ich habe ihn erst dann öffentlich zu Recht gewiesen, nachdem ich erfahren hatte, dass ein Schreiben an ihn, also ein Wort unter vier Augen, keine Wirkung machte. — Was die *Cantica spiritualia* betrifft, so weisst Du vielleicht ohnehin, dass ihr Ruf gerade nicht so glänzend, und die Anpreisung Witts, ohne ihren früheren Titel, jedenfalls sonderbar ist. Dass er diesen Titel ohne jede Bemerkung weggelassen hat, gesteht er selber, und dass daher eine Irrung sehr leicht vorkommen konnte ist durch die Thatsache bewiesen. Woher der Ruf der *Cantica spiritualia?* Sie enthalten viele Melodien, von denen die alten Gesangbücher sagen, dass sie »ausbundig schön« seien. Diesen »ausbundig schönen Melodeyen« sagt die Geschichte nach, dass mit ihnen eine neue Zeit des katholischen, deutschen Kirchenliedes begann, eine Zeit der Verweltlichung und der Verflachung. Jedenfalls ein schlimmer Ruf. — Hr. Witt fühlt sich nicht recht sicher, und zieht darum unser früheres Verhältniss hervor, das doch gar nichts hier zu thun hat. Er thut es aber, um für sich Kapital zu schlagen. Jedem denkenden Leser muss dieses wohl verdächtig vorkommen. Mir aber legt es die Pflicht auf, auch davon zu sprechen. Allerdings habe ich Hrn. Witt aufgefordert, sich auch um die österreichische Kirchenmusik zu kümmern. Es geschah dieses, als er seine Fl. Bl. gründete, nachdem vielleicht zwei oder drei Nummern erschienen waren. Dazumal setzte ich in ihn mein Vertrauen, besonders auch deswegen, weil er versprach, er werde sich auch die Verbesserung der Instrumentalmusik angelegen sein lassen. Dieses Vertrauen ging jedoch bald verloren, und ich brach die Correspondenz mit ihm ab. Ursache war auch, weil er mir selbst lange nicht schrieb und den Empfang der von mir an ihn gesendeten Musikbeilagen zu seinen Fl. Bl. erst nach 5 Monaten bestätigte. In diesem Schreiben, worin er sich entschuldigte, dass er so lange nicht schrieb, ersuchte er mich, ich möchte ihm unumwunden mein Urtheil über seine Fl. Bl. und

über seine Kompositionen mittheilen. Ich schwieg. Es kam eine zweite Aufforderung. Nun erfüllte ich sein Begehren, und sagte ihm meine geheimsten Gedanken. Was war die Folge? Nun, die Folge wird ein Dankschreiben gewesen sein. O nein, mein Lieber! Das Sprichwort sagt: Undank ist der Welt Lohn. Die Folge war wohl ein Schreiben, aber in welchem Tone! Seite 40 dieses Jahrganges stehen ein paar Zeilen, die aber nicht die ärgsten sind. Ich will Hrn. W. schonen, und nicht mehr aus seinem Briefe mittheilen. Eine andere Folge meiner Aufrichtigkeit ist, dass er nun seinen Lesern vorsagt, ich hätte diesen Brief in einem gereizten Tone deswegen geschrieben, weil er das Resultat des belgischen Concurses nicht mitgetheilt habe. Meine Leser werden über diesen Grund wohl lachen, da sie wissen, dass ich selbst nie von meinen Preiskompositionen rede. Seine Leser, welche meine Zeitschrift nicht kennen, können es ihm wohl glauben. Das sich selbst Beräuchern habe ich noch nicht gelernt, obwohl ich in den Fl. Bl. die prächtigste Anleitung dazu gefunden hätte. — Da Hr. W. meine strengen, aber gut gemeinten Worte mit einem groben Briefe belohnte, so ist nichts natürlicher, als dass ich seine Ausfälle zurückweisen und ihm sagen musste: Wir werden uns, nach seinem Rathe, in Oesterreich schon rühren, aber dann wird er manches hören müssen, was ihm nicht gefällt. Ihm gefällt nur, wenn ihm Weihrauch gestreut wird; aber die Wahrheit aus Freundes Mund kann er nicht hören. Ich könnte noch vieles sagen, aber lassen wir es. Wir werden, unbekümmert um ihn, unsere Wege gehen. Ich werde die Wahrheit über seine der Oeffentlichkeit übergebenen Werke und Worte immer sagen, wenn er auch behauptet ich verfolge ihn. Nach dieser Logik könnten Alle, deren Werke von ihm ungünstig beurtheilt wurden, sagen: W. verfolgt uns! Was würde er zu einer solchen Behauptung sagen? — Ueber seinen Wunsch, dass ich die Redaktion dieser Zeitschrift niederlegen solle, kann ich nur lachen, da aus demselben nur die Angst, die Furcht vor diesen Blättern hervorschaut. Haben sie ja bereits bewirkt, dass Witt selbst die Pflege der Instrumentalmusik in die Hände nimmt, wie seine Beilagen beweisen, und hat er ja einer seinigen Messe selbst schon Instrumente beigegeben. Freilich sind das, was ich bis jetzt gesehen habe, nur Experimente, und die Greith'sche *D*-Messe, welche W. als ein epochemachendes Werk hinstellte, ist wohl als ein ganz verfehltes Experiment zu bezeichnen. Ich werde später eine Analyse derselben bringen, und wir werden dann staunen — über ihre Vorzüge? — o nein! sondern über die lächerliche Mühe W.'s, die er sich gibt um uns ein X für ein U hinzumalen. J. Ev. Habert.

Feuilleton.

Leiden und Freuden eines Kirchenmusikers.

(Schluss.)

Einês Tages gerieth das ganze Dorf in Aufregung, denn es ging das Gerede: der Kaplan treibe närrisches Zeug und werde es noch zum Verrücktwerden bringen; Manche, die auf Besuch kamen, fanden die schlimme Märe bestätigt und bedauerten mich gar sehr. Wirklich hatte meine neue Zimmer-Einrichtung ein sonderbares und für gewöhnliche Leute ein verdächtiges Aussehen. Mitten im Zimmer lag auf dem Boden ein Rohrgeflecht als Teppich hingestreckt, eine sogenannte »Dake«, wie sie Fuhrleute über den Wagen spannen; darauf zwei Bänke ordinärster Sorte; zwischen ihnen erhob sich ein gewaltiges Notenpult; an der Wand lehnte eine schwarze Tafel mit blutrothen Linien, daneben hing eine Violine, die erst kurz mein Eigenthum geworden war. Die verehrten Leser werden längst gemerkt haben, wozu diese Zurüstung dienen sollte. Um gründlich zu reformiren bedurfte ich mehr Sänger, und da man diesen Artikel bekanntlich aus keiner Fabrik beziehen kann, entschloss ich mich, Knaben mit gutem Gehör und einigermassen tauglicher Stimme im Gesange zu unterrichten. Nachdem ich die Unfähigen entlassen hatte, blieben mir sieben, die wohl bleiben mussten, weil ich vorsichtshalber schon voraus mit den Aeltern unterhandelt hatte: entweder gar nicht anfangen, oder bleiben bis zur völligen Ausbildung. Diese Vorsicht war ganz am Platze, denn anfangs kostete es den Knaben einige Ueber-

windung, ihre Spielzeit verkürzt zu sehen, später, als die ersten Schwierigkeiten überstanden waren, kamen sie aus eigenem Antriebe, und die Singstunde war ihre angenehmste Erholungszeit. Da aber manche zweifelten, ob die Knaben auch Fortschritte machen würden, beschloss ich eine Aufführung in der Kirche. Karl Greith's *Ave Maria* und lauretanische Litanei für weibliche Stimmen, Solo und Chor (Benziger in Einsiedeln) wurde eingeübt und der denkwürdige 11. April d. J. zur Ausführung gewählt. Sie begann; aber meine Füsse tremulirten auf dem Pedale vor Angst, denn ich wusste, dass von einer guten Aufführung Alles abhing.

»Ach vielleicht, indem wir hoffen,
Hat uns Unheil schon betroffen,«

eine Taste blieb stecken — doch nein! schnell war sie wieder gehoben und die Aufführung ging bis zum Ende anstandlos und präzise von Statten. Dadurch haben die Sänger Muth, die Aeltern Interesse, Alle aber die Ueberzeugung gewonnen, dass mein Vorhaben doch keine Narrheit sei. Ich gestehe zwar, dass dieser Unterricht viel Mühe und Geduld erfordert, aber auch ein so eigenthümliches Vergnügen gewährt, dass man jede Anstrengung darüber vergisst. Wenn es erlaubt ist, möchte ich alle P. T. Herrn Amtsbrüder dringend bitten, entweder selbst eine solche Pflanzung zu Gottes Ehre anzulegen, oder Lehrer in solchen Bestrebungen thatkräftig zu unterstützen; denn es ist die Ueberzeugung allgemein: Nur durch energisches Eingreifen des Klerus kann unsere Kirchenmusik gebessert werden. —

Der letzte Sturm war nun gegen triviale Kompositionen gerichtet, allein da ging es mir schlimm. Bühler, Bauer u. s. w. gelten noch immer als Propheten und wer es wagt, sie zu verunglimpfen oder wer die Hand anlegt, um arge Missbräuche abzustellen, zieht sich bittere Feindschaft zu; ist es ja gar so süss auf dem alten Geleise fortzutrödeln, wenn auch Religion und Vernunft, Aestethik und kirchliche Gesetze mit Füssen getreten werden. Um Schlechtes zu entfernen und gute Musikalien zu verbreiten, beschloss ich einen Verein zu gründen, der wirklich zuerst viel Anklang fand, aber gleich bei der ersten Versammlung so schwach vertreten war, dass ich am Gelingen verzweifelte. Trotzdem wurden die Statuten festgesetzt; der Verein besteht und entwickelt doch mehr Thätigkeit, als man anfangs vermuthen durfte. Gleich bei der ersten ordentlichen Sitzung stellte ich den Antrag: »Jedes Mitglied sammle anerkannt schlechte Musikalien, damit dieselben im Vereine aufbewahrt werden und anwachsen sollen zum gewichtigen Zeugnisse für seine Thätigkeit. [1])« — Ueber die weitere Wirksamkeit dieses Vereines werden diese Blätter von Zeit zu Zeit Berichte bringen. —

Wenn mich nun jemand fragen würde, was bisher nach den angeführten Bestrebungen zur thatsächlichen Besserung geschehen ist, so käme ich in keine geringe Verlegenheit und die richtige Antwort wäre: Nichts. Es erfüllt sich eben der Ausspruch Gerbert's, den G. Stein pag. 78 [2]) unten citirt; das Alles darf jedoch nicht abschrecken, denn ein überschwemmter Landstrich wird nicht eher fruchtbar, als bis fleissige Hände das Steingerölle entfernt haben. Uebrigens betrachte ich die ganze kirchenmusikalische Angelegenheit als eine Frage der Restitution, welche Erben zu leisten haben. Wenn demnach der frühere, (josephinische) Klerus die wahre Kirchenmusik untergehen liess, so sind wir, die wir in ihr Erbe eingetreten sind, verpflichtet, den Schaden gut zu machen, den unsere Vorgänger der kirchlichen Kunst zufügten, oder doch zufügen liessen. Indem ich diesen Satz dem Nachdenken der geneigten Leser überlasse, füge ich nur noch den Wunsch bei: es möge sich an allen Orten regen und rühren, damit die Kirchenmusik wahrhaft »heilige Tonkunst« genannt werden könne; nicht dem Opfer Kain's soll sie gleichen, sondern dem Abel's, der das Beste, was er hatte, dem Herrn zum Opfer brachte. —

1) Das »Gewichtige« dieser Zeugnisse könnte vielleicht für den Verein Nutzen schaffen, wenn man diese Musikalien nach dem Gewichte an einen Kaufmann u. s. w. verkaufen, und für den Erlös bessere Kompositionen anschaffen würde. Oder nicht?

A. d. R.

2) Die katholische Kirchenmusik.

Verleger und verantwortlicher Redakteur: Johannes Ev. Habert. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Zeitschrift
für
katholische Kirchenmusik.

Herausgegeben
von
Johannes Ev. Habert,
Organist in Gmunden am Traunsee.

2. Jahrgang. **1869.** № 10.

Die „Zeitschrift für katholische Kirchenmusik" erscheint monatlich in einem halben Bogen gr. 8. Text und 1/4 Bogen Notenbeilagen. Der Preis für den Jahrgang von 12 Nrn. ist auf 2 Fl. Ö. W. = 1 Thlr. 10 Ngr. = 5 Francs festgesetzt, und ist im Vorhinein franco an den Herausgeber einzusenden. — Artikel oder Musikbeilagen, welche Aufnahme finden, werden honorirt. — Manuskripte werden nicht zurückgesandt. — Mehrstimmige Tonsätze müssen in Partitur eingesendet werden.

Die katholische Kirchenmusik.

II. Geschichte der katholischen Kirchenmusik.

(Fortsetzung.)

Der heil. Augustinus († 430) schildert den Eindruck, den der Gesang der Mailändischen Kirche auf ihn gemacht hatte, also: »Wie weinte ich über deine Lobgesänge und Lieder, o mein Gott, als ich durch die Stimme deiner lieblich singenden Gemeinde kräftig bewegt wurde. Diese Stimmen flossen in meine Ohren, und deine Wahrheit wurde mir in's Herz gegossen. Da entbrannte inwendig das Gefühl der Andacht, und die Thränen liefen herab. Und mir war so wohl dabei.«[1]) Das 33. Kapitel des 10. Buches seiner »Bekenntnisse« ist das Schönste und Tiefsinnigste, was in der Patristik über den Kirchengesang zu finden ist. Es hat alles dort Gesagte Anwendung auf die Kirchenmusik im Allgemeinen und soll an anderer Stelle einer eigenen Betrachtung unterzogen werden.[2]) Er warnt über der Annehmlichkeit des Gesanges den Inhalt zu vergessen.

Der heil. Chrysostomus († 407) kommt in seinen Homilien oft auf die Vortrefflichkeit der Psalmodie zu sprechen. Gott hat die Psalmen gemacht, damit sie zugleich Vergnügen und Nutzen gewähren, und damit die weltlichen und unzüchtigen Lieder — die Teufelslieder[3]) — die Gemüther der Menschen nicht verderben.

Es wären weiter hier noch anzuführen: der heil. Hieronymus († 420), der heil. Papst Leo der Grosse († 461), welcher verschiedene Anordnungen bezüglich des Psalmengesanges getroffen hat; der heil. Gregor von Nazianz († 328), der heil. Gregor von Nissa († 396), der heil. Athanasius († 373), der heil. Ephräm der Syrer († um 379) und viele Andere. — Der heil. Gregor I. der Grosse, Papst von 590 bis 604, hat abge-

1) *Confess. l. g. c.* 6.
2) Meine Excerptenbücher enthalten nahe an tausend auf die Musik Bezug habende Stellen aus den Vätern und Concilien. Darunter sind von Augustinus 123.
3) In *Matth. hom.* II. 6.

sehen von seinen anderweitigen grossen Thaten auch als Restaurator und Ordner des heil. Gesanges unsterblichen Ruhm sich erworben. Um seine Thätigkeit auf diesem Gebiete würdigen zu können, müssen wir weiter ausholen.

Wenn wir von dem liturgischen Gesange der Kirche, von dem von Papst Gregor geordneten und nach ihm benannten gregorianischen Choral reden, müssen wir uns vor allem gegenwärtig halten, dass zwischen demselben und unserer modernen Musik ein wesentlicher Unterschied ist. Nicht nur das alte Tonsystem mit den acht Kirchentonarten ist von dem modernen Tonsystem mit der Dur- und Moll-Skala, sondern auch die Melodie des Chorals ist von der modernen Melodie durchaus verschieden. Jene kennt keine harmonische Begleitung und keinen Takt, sie ist frei; diese ist belastet mit dem Ballast der Harmonie und gebunden durch den Mechanismus des Taktes. Die absolute Freiheit der Melodie wird in der Psalmodie und in den meisten Chorälen nur durch den natürlichen Wortaccent einigermassen beeinflusst; in der Hymnodie tritt als beschränkendes Element schon der Rhythmus des metrischen Textes hinzu. Der Hymnodie liegt daher die Gefahr der Verweltlichung nahe, nicht so der Psalmodie, abgesehen davon, dass die Psalmodie Gotteswort, die Hymnodie Menschenwort singt. Die abwechslungsvolle, in vielen Metren und Modulationen sich bewegende, durch ihren ausgeprägten rhythmischen Charakter eine grössere Frische und Lebendigkeit besitzende Hymnodie, welche zudem neue Texte zuliess, war es denn auch, welche die Irrlehrer alsbald zur Verbreitung ihrer Meinungen sich dienstbar zu machen bestrebt waren. Die Psalmodie stammt aus dem Judenthum, die Hymnodie der Form nach aus dem Heidenthum; beide haben, erfüllt vom Geiste des Christenthums, ihre volle Berechtigung; jene aber hat den Vorzug, sie war von Anbeginn in liturgischem Gebrauch. Die Psalmodie war in Anwendung bei der Feier der heiligen Messe, bei sonstigen gottesdienstlichen Versammlungen und bei den gemeinschaftlichen Andachtsübungen der Christen, dann aber auch bei den häuslichen Andachten, bei Mahlzeiten, bei freudigen Anlässen und in den Leiden und Peinen der Verfolgungen. Die metrische Hymnodie, obwol seit den ältesten Zeiten gepflegt, wurde doch in den liturgischen Dienst der Kirche erst später aufgenommen. Die berühmtesten Hymnendichter der alten Kirche sind: Ephräm der Syrer, Hilarius von Poitiers († 368), Aurelius Prudentius Clemens († um 413), Sedulius (im 5. Jahrh.) Venantius Fortunatus († um 600), vor allen aber Ambrosius und Gregor der Grosse, die beiden Neubegründer des heil. Kirchengesanges. Ambrosius hat den Wechselgesang in seiner Kirche eingeführt und insbesondere den Hymnengesang gepflegt und erweitert. So gross die Verdienste des heil. Ambrosius um die Herstellung eines würdigen Kirchengesanges und so nachhaltig und weithin wirksam seine Bemühungen in dieser Beziehung waren, so stellte sich doch im Laufe der Zeit eine neue durchgreifende endgiltige Reform des gesammten Kirchengesanges als dringendes Bedürfniss heraus. Ein Uebelstand, welcher die unverfälschte Erhaltung der alten Kirchengesänge erschwerte, war der Mangel einer bestimmten Notenschrift; ein weiterer Uebelstand war das

Ueberwuchern des in der Hymnodie begünstigten rhythmischen Elementes, welches die einfache und fast monotone Psalmodie zu verdrängen drohte. Gregor der Grosse, 200 Jahre nach Ambrosius, ausgerüstet mit der obersten Auctorität und der umfassendsten Musikkenntniss, hat den kirchlichen Gesang für alle Zeiten bleibend fest gestellt. Er sammelte vor Allem die alten liturgischen Gesänge, corrigirte sie und schrieb das darnach von ihm verfasste Antiphonarium als liturgisches Gesangbuch der Kirche vor. Indem er die Melodien mit Neumen (*nota romana*) über den Text setzte, indem er zur Erhaltung und Verbreitung des von ihm restituirten reinen Gesanges eine eigene Musikschule gründete und selbst die Zöglinge derselben im Gesange unterrichtete, indem er ferner das diatonische Tonsystem der Oktavenreihen zur Geltung brachte und die acht Kirchentonarten feststellte, hat er nicht nur für alle Zeiten Grosses für den Kirchengesang geleistet, sondern auch das Fundament der Musik überhaupt gelegt.

Die Psalmen und Hymnen wurden gewöhnlich von zwei Chören, welche die Psalmverse und die Strophen der Hymnen abwechselnd vortrugen, gesungen. Der Gesang war einstimmig. Alle, die den Text wussten und singen konnten nahmen an demselben Theil, die minder Kundigen stimmten wenigstens am Schlusse in das Amen oder *Gloria Patri etc.* ein. Der Gesang war einfach wie es ein Chorgesang sein soll. Der Psalmengesang glich einem recitirenden Vortrag und hatte nur in der Mitte und am Ende eines jeden Verses einige Modulationen. Der Rhythmus richtete sich einfach nach dem Wortaccent. Alle Verse eines Psalmes wurden nach derselben Melodie gesungen. Es gibt 8 solche Psalmmelodien. Die Hymnen wurden nach Strophenmelodien gesungen. Die Melodie schloss sich an das Versmass der Strophe an, der Rhythmus der Melodie richtete sich nach dem Metrum des Textes. In der Kirche der Katakomben, in der verborgenen Versammlung der von der Verfolgung bedrohten Christen konnte von Instrumentalmusik keine Rede sein, welche zudem vor Erfindung und Ausbildung der Harmonie zwecklos gewesen wäre.

Die Kirchenmusik ist ein schöner, starker, unverwelklicher Baum im Garten Gottes, in der Kirche. Die Wurzeln dieses Baumes sind gewachsen im alten Bunde, der in der Kirche besonders durch Gregor den Grossen ausgebildete Choral ist sein fester Stamm, mit der Erfindung und Vervollkommnung der Harmonie trieb er Aeste und Zweige, durch den Hinzutritt der Instrumentalmusik fing er an zu blühen. Wurzel und Stamm, die immer bleiben, Zweige und Blüthen, die wechseln, sollen vereint als erwünschte Frucht hervorbringen das Lob Gottes und die Andacht der Gläubigen, den Frieden der Seelen, wie die Engel gesungen: Ehre sei Gott in der Höhe und Frieden den Menschen auf Erden, die eines guten Willens sind.

(Fortsetzung folgt.)

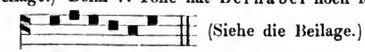
Zur Musikbeilage.

Anschliessend an den vorhergehenden Artikel über die katholische Kirchenmusik bringen wir auf den Wunsch des hochverehrten hochwürdigen Herrn Verfassers in der Beilage die 8 Psalmtöne mit einer vierstim-

migen Harmoniesirung und wir benutzen die Gelegenheit einiges darüber zu sagen.

Zuerst etwas über den Vortrag. Der ganze erste Vers wird *in festis solemnibus et duplicibus* von 2 Cantoren intonirt, *in festis semid.* und allen niederen Festen nur von einem Cantor. Ausser dem ersten Verse werden in der Regel alle Psalmverse mit der Orgel begleitet. Es kommt aber auch vor, dass abwechselnd ein Vers ohne, der andere mit der Orgel, oder auch, dass ein Vers *unisono*, der andere vierstimmig mit Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit oder ohne Orgel gesungen wird. — Bei der solemnen Intonation wird nur der erste Vers mit der kleinen melodischen Phrase am Anfange (*initium*) gesungen; bei den folgenden Versen fällt das *Initium* weg. — Das *Initium* wird feierlich, langsam vorgetragen, die *Meditatio* (Mitte) singe man deutlich durch richtige Vertheilung der Textsilben auf die Melodietöne, die *Finalis* soll einen mit kräftigerem Tone belegten Accent erhalten, der Text aber nicht masslos verzerrt oder hinausgedehnt werden. Die Recitation sei würdevoll und leicht, weder eilend, noch zögernd. Der Rhythmus richtet sich einfach nach dem Wortaccent. — Der zweite Vers darf nicht eher begonnen werden, als bis der vorhergehende ganz beendet ist. — Alle Sänger sollen zugleich beginnen, wo es nothwendig ist, zugleich Athem holen. Je mehr Sänger, desto besser. [1]) — Ausführlicheres darüber enthalten: »Wahre Grundregeln des gregorianischen Kirchengesanges« von N. A. Janssen und der »*Magister choralis*« von Fr. X. Haberl.

Die Melodien wurden dem *Magister choralis* von Haberl entnommen. In alten Werken erscheint noch ein viertes Finale beim 4. Tone, nämlich: Lassus hat es in dieser Form in einem *Magnificat*. (Siehe die Beilage.) Beim 7. Tone hat Bernabei noch folgendes Finale:



(Siehe die Beilage.)

Janssen giebt die Finale des 3. Tones also an:

1. *Fin.* 2. *Fin.* 3. *Fin.* *Wenig gebräuchlich.*

beim 7. Tone hat er noch folgendes 6. Fin. welches nur zu Rom in der päpstlichen Kapelle üblich ist.

Was die Tonarten betrifft, so zeigen die Harmoniesirungen, die von verschiedenen Autoren herstammen, und die mehrstimmigen Bearbeitungen von Bernabei, Suriano und Lassus recht augenscheinlich, dass die Kirchentonarten nicht mehr festgehalten werden können, wenn man mehrstimmig schreibt. Wohlgemerkt: Wir sprechen nicht von der Cho-

1) Witt schreibt S. 59. 1869 in der *Musica sacra*: »der Choral kann überall aufgeführt werden, wo ein einziger Sänger sich findet, der ihn singen gelernt hat.« Wir werden dieses glauben, wenn die *Musica sacra* auch den Beweis wird geliefert haben, dass ein Sänger im Stande ist einen Chor oder einen Wechselgesang zu singen. Wir wollen diese Aeusserung der Begeisterung für den Choral zuschreiben. Choralsänger wissen wohl aus Erfahrung, dass anhaltendes Choralsingen für mehrere Sänger oft sehr anstrengend ist, was sich an dem Sinken der Stimme immer kundgibt, um wie viel mehr für einen einzigen Sänger.

ralmelodie, sondern vom vierstimmigen Satze, von der Harmonie. Diese ist etwas, was der Choral nicht kennt; sie ist Dur oder Moll und ist anderen Gesetzen unterworfen als der Choral, und wird nach anderen Gesetzen beurtheilt als der Choral. Man sehe die Harmoniesirung des 1. und 3. Fin. vom 1. Tone. Das 1. Fin. ist *F*-dur, das 3. *D*-moll; die Choralmelodie wird dadurch nicht berührt, sie bleibt in beiden im 1. Tone. — Um an dem Choral nichts zu ändern, sondern seinen diatonischen Charakter aufrecht zu erhalten, muss man sich in der Harmonie manche Härten, manche Querstände gefallen lassen. Beispiele kann man in allen Werken finden, welche harmoniesirten Choral enthalten; es ist eben unmöglich zwei Systeme, die sich gegenüberstehen, in Vereinigung darzustellen. Sehr lehrreich sind die mitgetheilten Sätze von Bernabei, Suriano und Lassus. Dieser letztere z. B. bemüht sich im Choral die Kirchentonart festzuhalten; man sehe den Satz aus dem *Magnificat* im 4. Tone. In den übrigen Stimmen aber gehorcht er andern Gesetzen, er gebraucht *cis* und *gis*, welche der Tonleiter des 4. Tones fremd sind. Einem zarten Ohre muss dieses aber wehe thun; denn dieses hört die diatonische Melodie des Chorals, es hört den Ton *g* im Tenor, und muss gleich darauf das moderne *gis* anhören. — Eben so interessant, denn interessant bleibt der Satz trotzdem, ist die Bearbeitung des 2. Tones von demselben Autor. Wieder sehen wir im Tenor, der die Choralmelodie hat, strenges Festhalten der Choraltonart, in den übrigen Stimmen aber Freiheit. — Nicht so macht es Bernabei, der die Choraltonart der modernen Harmonie opfert. Während Lassus [musical notation] und [musical notation] schreibt, wie es die Kirchentonart verlangt, schreibt Bernabei [musical notation] und [musical notation] wie es durch das moderne Moll-Geschlecht geboten ist.

Sehr interessant ist die Behandlung des 3. Tones von Suriano, da er im Sopran den 1. Ton zugleich vorführt; jedoch war er genöthigt statt [musical notation] zu schreiben: [musical notation]

Da schon zwei Töne für die Harmonie durch die Choralmelodien fixirt sind, so ist es natürlich, dass der Satz monoton sein muss; er ist ja grösstentheils auf die *C*-dur und *A*-moll-Harmonie beschränkt.

Zum Schlusse erwähnen wir noch, dass die Bearbeitung der Choralmelodien von Ett, welche durch Witt's Blätter veröffentlicht wird, und welche Arbeit man besser eine Verarbeitung nennen muss, auch Bewunderer gefunden hat. Wenn diese Kompositionen hübsch sind, dann ist auch die verstümmelte Weide schön im Vergleiche mit der Linde, welche in ihrer natürlichen Grösse mit ihren weit ausgebreiteten Aesten, Blättern und Blüthen dasteht. — J. E. H.

Das Graduale und das Offertorium.

(Fortsetzung.)

Sammelwerke.

a. Choralwerke.

Als das erste Werk, welches die damals gebräuchlichen Kirchengesänge gesammelt und geordnet enthielt, kann man das *Antiphonarium Centonem* des Papstes Gregor des Grossen ansehen. Durch römische Sänger wurde dasselbe in Britannien, Gallien, u. s. w. verbreitet. Wie in späterer Zeit, so wurden auch schon damals die Abschriften der Antiphonarien verändert oder verfälscht, nach authentischen, römischen Abschriften aber auch wieder verbessert.[1] Im Laufe der Zeit wurden die Gesänge sehr vermehrt, es wurden mehr Gesangbücher nothwendig, je nach ihrer Gattung oder nach ihrem Zwecke in den verschiedenen Büchern gesondert, und die Bücher mit verschiedenen Namen belegt.

Sowohl die stehenden als auch die wechselnden Messgesänge finden wir nun im *Graduale*. Da sich, wie schon angedeutet wurde, der Choral im Laufe der Zeiten vielfach geändert hat, so haben wir jetzt verschiedene *Graduale*. Als das Erste nennen wir das *Graduale Romanum*, von welchem die Medicäische Ausgabe in Rom als die beste und einzig approbirte gilt und das meiste Ansehen besitzt. Gegenwärtig wird dieses *Graduale* bei Pustet in Regensburg neu aufgelegt und mit den neuen Festen vermehrt. Die Ausgabe wird von der heil. Riten-Congregation überwacht und approbirt, und wird daher dasselbe Ansehen erhalten wie die alte.[2] — Verschiedene Diözesen haben ihre eigenen *Graduale*, welche theilweise in neuester Zeit ebenfalls in neuen Auflagen erschienen, z. B. das Trier'sche, das Kölnische. Obwohl diese nicht das allgemeine Ansehen geniessen können wie das *Graduale Romanum*, so wird es doch für Jeden, der umfassende Studien im Choral machen will, nothwendig sein, dieselbe nicht zu übergehen.

Das *Graduale* hat ausgedehnte, oft reich verzierte Melodien, und erfordert sehr häufig Sänger mit einem grossen Stimmumfange, da es gewöhnlich in einem *Tonus perfectus, superabundans* oder *mixtus* geschrieben ist. »Sie (die *Graduale*) sind meistens der Ausdruck eines zerknirschten demüthigen Herzens, das aber noch Hoffnung hat.«[3] Je nach den Festzeiten reiht sich dem *Graduale* das zweimalige *Alleluja* an,[4] dem dann ein Vers aus der heil. Schrift folgt mit einmaliger Wiederholung des *Alleluja*.[5]

---

1) Siehe »die Sängerschule St. Gallens« von P. A. Schubiger. S. 4.

2) Es wäre wünschenswerth, wenn in der Handausgabe ebenfalls Choralnoten verwendet würden, und nicht weisse wie in Mettenleiter's *Manuale*.

3) Janssen, wahre Grundregeln des gregorianischen oder Choralgesanges, S. 254.

4) In der österlichen Zeit beginnt das *Graduale* selbst schon mit dem zweimaligen *Alleluja*. (Siehe die Musik-Beilage zu No. 7 d. J.)

5) Diese *Alleluja* nebst ℣ sind meist gemischter und irregulärer Natur; denn »Vor der Reform des gregorianischen Chorals durch Pius V. herrschte durchaus eine grosse Verwirrung im Gesange des *Alleluja* und des ℣. Gregor soll dieselben der Willkür der Sänger überlassen haben, und wirklich finden sich in Schriften des unsterblichen Papstes die Worte: *Alleluja et Versus quale volueris.*« *Lambillote, Esthet. p.* 33. Dieser Willkür ist durch das *Graduale Romanum* von 1614 abgeholfen, und dabei immer noch eine schöne Erinnerung an die Neumen geblieben. Nach dem *Graduale* wird vor dem Vers das *Alleluja*, nachdem es

Alleluja und ℣ unterscheiden sich meist auch in ihrem Modus von dem eigentlichen *Graduale.*[1])

Zu gewissen Zeiten wird das *Alleluja* unterlassen und stammt dieser Gebrauch aus dem 5. Jahrhundert. Aus der Regel des heil. Benediktus geht Cap. 15 hervor, dass das *Alleluja* zu Anfang der Quadragesimal-Faste eingestellt wurde. Kurz nachher aber kam die Sitte auf, das *Alleluja* vom Sonntage *Septuagesima* an einzustellen: dies geht aus dem Antiphonal Gregor's des Grossen deutlich hervor, wo an gedachten Sonntagen statt des *Alleluja* der *Tractus* vorgeschrieben wird.[2])

Gewöhnlich hält man die H. H. Ambrosius, Gelasius I. und Gregor den Grossen für die Verfasser der *Graduale.*

Das *Offertorium* hat in der Regel einfachere Melodien als das *Graduale.* Die Tonarten sind verschieden; doch ist der *tonus imperfectus* vorherrschend. Sehr schön und bezeichnend sagt Janssen, dass durch die tiefen plagalischen Töne beim *Graduale* sehr treffend die Demuth, durch das Erheben in die authentischen Töne aber der Hinweis auf die ewigen Belohnungen oben, womit unsere Demuth und unsere Mühen sollen gekrönt werden, ausgedrückt werden. Das *Alleluja* stimmt zur Freude und die Melodie des *Offertorium* muntert uns auf zur Uebung guter Werke und zum Ausharren bis zum Ende.[3])

(Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen zu dem Regulativ für eine Stadtpfarrkirche im bayerischen Schwaben.

(Dürften auch anderswo nicht ganz ohne Interesse sein.)

1. Die Würde des Gottesdienstes und das nur durch gewissenhaftes Zusammenwirken Aller bedingte Gelingen einer guten Chormusik macht es nothwendig, dass alle Chormusiker rechtzeitig (mindestens 5 Minuten vor dem Beginne des Gottesdienstes) erscheinen, bis zum Schlusse zur Kirchenmusik mitwirken, sich aller unnöthigen Störungen enthalten, und weniger um des klingenden Soldes, als um der Ehre Gottes willen gewissenhaft und nach Kräften zur Verherrlichung des Gottesdienstes mitwirken.

2. Es gehört zur Ordnung und zur unumgänglich nöthigen Disciplin, dass jeder Mitwirkende die ihm zugetheilte Stimme behalte und nicht wider Willen und Wissen des Dirigenten mit einer andern vertausche.

3. Wen wichtige Gründe am Erscheinen bei Proben und Aufführungen verhindern, der hat dies wo möglich Tags vorher anzuzeigen und für einen tauglichen nicht schon verpflichteten Stellvertreter zu sorgen. Untaugliche Musiker und schon verpflichtete Chormusiker gelten nicht als Stellvertreter.

4. Wer ohne genügenden und rechtzeitig mitgetheilten Grund und ohne für ge-

---

ausgewählte Sänger vorgetragen haben, vom Chor repetirt, und zwar mit dem *Neuma* auf den Vokal *a.* Nach dem Vers werden *Alleluja* und *Neuma* nur einmal vom Chor gesungen, z. B. *Epiphania Domini.*



Fehlt das Zeichen :|:, so werden *Alleluja* und *Neuma* nur vom Chor ohne Repetition ausgeführt.

1) *Magister Choralis* von Fr. X. Haberl. 3. Aufl. S. 66.

2) Janssen. S. 97.

3) Desgl. S. 255.

nügende Stellvertretung gesorgt zu haben, ausbleibt, müsste beim Erstenmale zur Rüge, beim Zweitenmale zu einem verhältnissmässigen Abzuge vom Honorar vorgemerkt werden. Ein dritter Absenzfall im obigen Sinne würde als Erklärung des Austrittes aus dem Chore betrachtet.

5. Fremde, zur Kirchenmusik nicht mitwirkende Personen, namentlich Kinder, müssen vom Chore ferne gehalten werden. Die Kirche ist nicht Theater, der Chor kein Logenplatz.

6. Der Chor ist auch nicht der Ort, an dem Musik und ihre Uebung erst durch's Fehlen gelernt werden (*errando discimus* !), oder an dem man sich musikalisch erholen oder unterhalten kann, er ist nicht der Ort für noch unerprobte Schüler, die wider Wissen und Willen des Dirigenten an einem Pult eingedrängt werden, auch nicht für fremde, in Betreff ihres musikalischen Könnens unbekannte Leute, die in der Regel mehr verderben als gut machen.

7. Bei einem Zusammentreffen mehrerer Dienstleistungen in und ausser der Kirche wäre es nicht ehrenvoll für die Betreffenden den Menschen- und Weltdienst (musikalische Betheiligung bei Hochzeiten, Theatern, Musikvereinen, Landwehr u. s. w.) an die erste Stelle zu setzen und die Kirchenmusik und den Gottesdienst mit der geringeren, kürzeren und schlechteren Leistung abzufertigen.

8. Alle Sänger werden aufgefordert, am Gesange der *Responsorien* Theil zu nehmen; jene Instrumentalisten, die den betreffenden Kirchentext kennen und die singen können, sind hierzu eingeladen. Der Organist wird die *Responsorien* nur mit halbvoller Orgel begleiten.

9. Allen Mitgliedern des Chores, den Sängern insbesondere, wird an's Herz gelegt die Beachtung des Wortes: »Hab Acht, dass du das, was du mit dem Munde singst, im Herzen glaubst und dass du das, was du im Herzen glaubst, auch in Werken zeigst.« (Aus dem *Pontificale Romanum*; *de officio psalmistatus*.)

Mittheilungen.

Am 3., 4. und 5. August d. J. fand die 2. Generalversammlung des allgemeinen deutschen Cäcilien-Vereins zu Regensburg statt. Die Zahl der Theilnehmer war über 500. Aus Oesterreich waren äusserst wenig Gäste erschienen (aus Ober-Oesterreich ein Gast). Mangel an Sinn für echte Kirchenmusik ist gewiss daran nicht schuld. — Aus dem Berichte über diese Versammlung, den die »Flieg. Blätter« bringen, sehen wir, dass der Verein bereits sehr viel Gutes zur Hebung der katholischen Kirchenmusik durch Verbreitung guter Musikalien, Beseitigung schlechter, durch Bibliotheken, Produktionen u. s. w. gewirkt hat. Wir hoffen einen längeren Bericht von einem Besucher der Versammlung bringen zu können.

Am 21. September fand die Versammlung des Cäcilien-Vereines im steirischen Ennsthale zu Irdning statt. Ausführlicher Bericht wird folgen.

An diese Mittheilung knüpfen wir den Wunsch, es möchten Freunde dieser Blätter Berichte über die Bestrebungen, welche in den verschiedenen Kronländern zur Verbesserung der Kirchenmusik gemacht werden, der Redaction zur Veröffentlichung mittheilen, da es nur anregend wirken kann, wenn man liest, auf welche Art und Weise dort oder da dieses edle Ziel zu erreichen gestrebt wird. Nur ersuchen wir, dass dasjenige, was zur Veröffentlichung bestimmt ist, auf ein eigenes Blatt Papier geschrieben werde, da wir aus Briefen, aus welchen wir wohl derlei Berichte viele mittheilen könnten, nie etwas veröffentlichen.

Verleger und verantwortlicher Redakteur: Johannes Ev. Habert. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Zeitschrift
für
katholische Kirchenmusik.

Herausgegeben
von
Johannes Ev. Habert,
Organist in Gmunden am Traunsee.

2. Jahrgang. **1869.** № 11 u. 12.

Die „Zeitschrift für katholische Kirchenmusik" erscheint monatlich in einem halben Bogen gr. 8. Text und ¼ Bogen Notenbeilagen. Der Preis für den Jahrgang von 12 Nrn. ist auf 2 Fl. Ö. W. = 1 Thlr. 10 Ngr. = 5 Francs festgesetzt, und ist im Vorhinein franco an den Herausgeber einzusenden. — Artikel oder Musikbeilagen, welche Aufnahme finden, werden honorirt. — Manuskripte werden nicht zurückgesandt. — Mehrstimmige Tonsätze müssen in Partitur eingesendet werden.

Rückschau und Einladung zu neuer Pränumeration.

Mit dieser Doppelnummer schliessen wir den 2. Jahrgang dieser Zeitschrift. Ohne uns selbst zu loben, können wir sagen, dass wir das im Vorworte des ersten Jahrganges Versprochene gehalten haben, soweit es bei dem beschränkten Raume möglich war. Choral, der Stil *a la capella*, die Instrumental-Kirchenmusik, das deutsche Kirchenlied, das Oratorium fanden Berücksichtigung. Wir haben in belehrenden und erbauenden Artikeln das Wesen der katholischen Kirchenmusik geschildert, deren Geschichte bildet gegenwärtig den Leitartikel; eine Veröffentlichung der wichtigsten Verordnungen der Päpste, Concilien u. s. w. wird folgen; wir haben die Thätigkeit einzelner Männer und Vereine hervorgehoben, den gegenwärtigen Bestrebungen zur Hebung der Kirchenmusik unsere Aufmerksamkeit zugewendet; wir haben begonnen der kirchlichen Liturgie, soweit sie die Kirchenmusik betrifft, einen Platz anzuweisen und wir hoffen über diesen wichtigen Gegenstand noch ausführlicher reden zu können; wir haben über den Orgelbau, über Orgelreparaturen gesprochen, dem Unterrichte im Orgelspiel unser Augenmerk geschenkt u. s. w. Das alles ist aber nicht Verdienst der Redaktion, sondern Verdienst aller jener Männer, welche aus Liebe zur guten Sache ihre Zeit und ihre Feder dem Unternehmen geweiht haben. Wir werden auf der betretenen Bahn fortfahren und durch treue Unterstützung der gegenwärtigen Mitarbeiter, so wie auch neuer, die uns ihre Mitwirkung zusagten, gestärkt, nicht ermüden und nach Kräften das gesteckte Ziel zu erreichen suchen. Wir richten nun an alle P. T. Abnehmer dieser Zeitschrift die Bitte, uns im nächsten Jahre wieder treu zu bleiben und in ihren Kreisen für die Verbreitung der Zeitschrift zu wirken. Je mehr wir durch Pränumerationen unterstützt werden, desto mehr werden wir leisten können.

Der Pränumerationspreis bleibt derselbe, nämlich für den Jahrgang von 12 Nummern 2 Fl. Ö. W. = 1 Thr. 10 Ngr. = 5 Francs. Die Bestellung kann bei dem nächsten Postamte geschehen und es wird gebeten, dieselbe so bald als möglich zu machen, damit in der Zusendung der Nummern keine Unterbrechung eintreten kann, und wo möglich eine Adressschleife beizulegen.

Titelblatt und Inhaltsverzeichniss zum 2. Jahrgang werden mit der Nummer 1 des 3. Jahrgangs ausgegeben.

Die Redaktion.

Die katholische Kirchenmusik.

II. Geschichte der katholischen Kirchenmusik.

(Fortsetzung.)

Der Gregorianische Gesang ist der liturgische Gesang der katholischen Kirche. Papst Gregor der Grosse hat ihn für alle Zeiten geordnet und festgestellt. Um die Pflege und weite Verbreitung desselben haben ausser Päpsten und Bischöfen grosse Regenten, wie Karl der Grosse und berühmte Klöster, wie St. Gallen, unsterbliche Verdienste sich erworben. Der alte Choralgesang ist so gleich dem Senfkörnlein zu einem grossen Baume herangewachsen, der immerfort lebendig bleibt und unter dessen Zweigen nicht nur die spätere Kirchenmusik, sondern die Musik überhaupt ihr Entstehen und Gedeihen gefunden. »Durch die ausserordentliche Energie und anhaltende Bemühung der Oberhäupter der Kirche, durch die entgegenkommende Mitwirkung der weltlichen Fürsten, durch den in der Geistlichkeit geweckten Geist der Gemeinsamkeit und durch die von der Kirche völlig beherrschte Kunst und Wissenschaft hatte sich endlich der Gregorianische Kirchengesang in gleichmässiger Weise in Italien, Frankreich, Deutschland und England verbreitet. Der Gregorianische Gesang hat überall den Boden bereitet, dass die europäisch-abendländische Musik sich in allen diesen Ländern gleichartig entwickeln konnte, wie die Kirche denn überhaupt die Solidarität der europäischen Cultur auch sonst begründet hat. Es ruhte auf dem Gregorianischen Gesange ein eigener Segen: die Länder, welche ihn annahmen, und die wir eben genannt, waren alle berufen, Pflegstätten der Musik zu werden, wo sie wie im Wetteifer gefördert wurde und wunderbar gedieh. Die spanische Halbinsel, wo der römische Gesang erst spät, unter Alphons V. und Gregor VII., Eingang fand, hat sich in der Tonkunst bis heute stets an Fremdes gelehnt, an die Weise der Niederländer, der Italiener; es gibt eine specifisch spanische Malerschule, eine specifisch spanische Poesie, aber keine specifisch spanische Kunstmusik. Eben so wenig hat das byzantinisch-griechische Reich und was seine Bildung von dorther bezog (wie Russland) für die Förderung der Musik geleistet.« [1])

Es kommt eine neue Zeit. Aus der Einheit soll sich eine Vielheit entfalten; dem Sangesrufe der Kirche soll ein mannigfaltiges Echo aus allen vier Weltgegenden antworten; an den Gesang des Priesters soll der vielstimmige Gesang der nach Geschlecht und Alter gemischten Gemeinde sich anschliessen; aus dem Choral soll eine neben ihm bestehende und ihm correspondirende Kirchenmusik hervorsprossen.

Die Kirche führte diese neue Zeit herauf. Die Kirche hat die Aufgabe, alle im Judenthum von Gott gepflegten und im Heidenthum von Gott erhaltenen aus der ursprünglichen Schöpfung stammenden guten Elemente zu sammeln und zu bewahren, zu pflegen und zu entwickeln und

1) Ambros: Geschichte der Musik. II. Band S. 117.

zur Vollendung zu führen. Dahin gehört auch die Musik. Dem starren Monotheismus der Juden und dem einheitslosen verschwommenen Polytheismus der Heiden entsprach in der Musik der unisone Gesang und das harmonielose Geräusch der Instrumente. Das Christenthum hat durch die Offenbarung der Idee des lebendigen, dreieinigen Gottes als des Schöpfers der Welt die Einheit und Vielheit der Harmonie verbunden, und überallhin Licht und Harmonie bringend auch in das bis dahin waltende Chaos der Töne Licht und Ordnung gebracht.

Alle Vielheit geht von der Einheit aus, und wird, wenn sie mit der Einheit verbunden bleibt, zur Harmonie. Der Gesang in seiner Einheit war im ersten Jahrtausend der christlichen Aera festgestellt worden; im zweiten Jahrtausend galt es denselben zur harmonischen Vielheit zu entfalten. Wie in jenen Zeiten alle Wissenschaften und Künste vom Clerus fast allein gepflegt wurden, so auch die Musik, welche nunmehr mehr als Wissenschaft als als Kunst cultivirt worden ist. Darum mag es auch gestattet sein, den Gang der Musikentwicklung mit dem Fortschreiten der theologischen Wissenschaft in Vergleich zu stellen. Und in der That, es findet zwischen der Patristik nnd Scholastik einerseits und dem Choral und figurirten Gesang anderseits eine Analogie statt. Man vergleiche z. B. St. Augustin's »*De Civitate Dei*« und die Summa des heil. Thomas von Aquino und die Choräle Gregor des Grossen und die Messen des grossen Palestrina.

Es gilt derzeit und von je bei Vielen, welche einer gründlichen historischen Kenntniss entbehren, als Erforderniss der Zeitbildung, über das Mittelalter und seine Bestrebungen in Wissenschaft und Kunst wegwerfend zu urtheilen, also auch über jene Periode der Musikgeschichte mit Geringschätzung hinwegzugehen. Das verräth aber Mangel an Bildung und an Kenntniss des Ganges der Entwicklung der Menschheit. Die Jahrhunderte und Jahrtausende haben wie die Monate und die vier Zeiten des Jahres ihre besonderen Aufgaben. Der Landmann streut im Herbst den Samen in die Erde; er ist im Winter aber auch nicht müssig, sondern bereitet sich und sein Geräthe vor für die Arbeiten des Frühlings und des Sommers. Das schnelle Wachsthum im Frühling und die reiche Ernte im Sommer sind nur möglich nach der kräftigenden Ruhe im Winter. So ward der Same der Musik im ersten Jahrtausend sorgsam ausgesäet und darauf folgte fast ein halbes Jahrtausend stiller mühevoller häuslicher Arbeit.

Es galt die Grundregeln der Harmonie zu entdecken. Da war es vor Allem nothwendig, die Lehren der griechischen Musiker zu überwinden, weil dieselben die Harmonie in unserm Sinne nicht kannten und, so lange an ihnen festgehalten wurde, auch unmöglich machten. Es war dies eine so schwere und langwierige Arbeit, weil man sich bei der hohen Achtung vor den Griechen und ihren Anhängern lange nicht entschliessen konnte, das griechische Musiksystem zu verwerfen.

Es galt ferner eine neue Musikschrift zu erfinden. Der Gregorianische Choral als einstimmiger Chorgesang konnte sich durch Tradition fortpflanzen. Zur Bezeichnung der Tonhöhe mochten die Neumen einigermassen

genügen; der Rhythmus bestimmte sich nach dem Accente des Textes. Die für vielstimmige kontrapunktirte Gesänge erforderliche Musikschrift musste die Tonhöhe präcis und deutlich ausdrücken und auch die Zeitdauer der einzelnen Töne genau fixiren. Von den über den Text ohne Linien geschriebenen stenografenmässigen Zeichen (Neumen) bis zu unserem Liniensystem und unserer ausgebildeten Notenschrift war ein weiter mühevoller Weg.

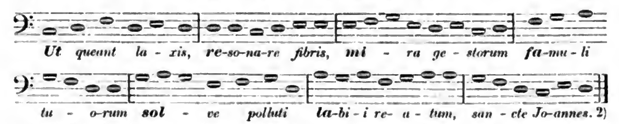
Es galt endlich Musikinstrumente zu erfinden, welche die Tonintervalle und Tonverbindungen anschaulich auszudrücken geeignet waren. An die Stelle des Monochords musste die weiter vervollkommnete Orgel und das Clavichord treten.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen wollen wir nun in Kürze einige Namen aus der Zahl jener Männer nennen, deren Bestimmung es war, der Musik in ihren Lehrjahren ihre geistige Kraft und Arbeit zu weihen.

Hucbald, geb. um 840, gest. 930, Mönch zu St. Amand sur l'Elnon in Flandern, war ein tiefgelehrter Mann und gründlicher Musikkenner, der letzte Theoretiker des 1. Jahrtausends, der noch all sein Nachdenken aufbot, das griechische und Gregorianische Tonsystem zu vereinigen. Die höchste Auctorität war ihm Boethius, der dem antiken Systeme huldigte. Doch eben seine Ausgleichsversuche führten ihn auf neue Wege. Er versuchte statt der Neumen eine neue Tonschrift einzuführen, anfangs Buchstaben, dann Linien, zwischen die er die Textsilben nach ihrer Tonhöhe schrieb, und denen er Schlüssel vorsetzte. Hucbald war zwar nicht der Erfinder des Organum, aber doch der erste, der es wissenschaftlich zu begründen suchte. Mit dem Worte Organum (auch Diaphonie, später Discantus und endlich nach weiterer Entwicklung Contrapunkt genannt) bezeichnete man jeden Gesang zweier oder mehrerer nicht im Einklang oder in der Oktav zusammen singender Stimmen. Sein Respekt vor Boethius, der nur die Oktav, Quint und Quart als Consonanzen gelten liess, war Schuld, dass er die Stimmen in Quinten oder Quarten und Oktaven fortschreiten liess, und Terzen und Sekunden nur durchgehend anwendete. Man gedenke, dass aller Anfang schwer ist, dass alles Grosse unscheinbar und langsam sich entwickelt, dass auch alle Gebilde dieser Welt nicht in ihrem Entstehen und in ihrer Geburt, sondern in ihrer Blüte und Jugend von dem Lichte der Schönheit umstrahlt werden.

Guido von Arezzo, Benediktiner zu Pomposa bei Ravenna, trat (um 1020) ein Jahrhundert nach Hucbald auf und zwar sowohl als Theoretiker noch mehr aber als Praktiker. Er war vorzüglich darauf bedacht, eine bessere Lehrmethode im Musikunterricht einzuführen. Um die schwankende Stellung der Neumen in etwas zu fixiren, hatte man schon früher zwei Linien (eine rothe und eine gelbe) über dem Text gezogen und unter, zwischen oder über dieselben die Neumen je nach der Tiefe oder Höhe der Töne, die man ausdrücken wollte, geschrieben. Guido zog nun vier Linien und schrieb die Neumen zwischen und in die Linien, wodurch er neun für den Umfang einer Kirchentonart ausreichende Tonstufen erhielt und die Unzahl der von Hucbald eingeführten Linien überflüssig machte. Hierdurch wurde eine genaue Aufschreibung der Melodien möglich und

das richtige Absingen derselben erleichtert.[1]) Um seinen Schülern die Tonverhältnisse der diatonischen Skala einzuprägen bediente er sich des Hymnus auf das Fest des heiligen Johannes des Täufers:



Es ist leicht zu errathen, warum Guido diese Melodie gewählt hat. Dies ist der Anfang der nachmals weit verbreiteten Solmisation.[3]) Um den Sängern die Solmisation zu erleichtern, übertrug man das ganze Schema derselben auf die linke Hand, da man herausgefunden hatte, dass dieselbe gerade so viele Glieder (die Fingerspitzen mit gerechnet) habe, als die Placirung der 19 Töne der Guidonischen Tonskala (von *G* bis *d*) erforderte. Die genaue Kenntniss der Guidonischen Hand wurde von jedem Sänger verlangt und viele nachfolgende Schriftsteller haben ganze Abhandlungen über dieselbe geschrieben.

Wenn auch bei Guido von einem Contrapunkt in unserem Sinne noch nicht die Rede ist, so erweist sich doch sein Organum als ein Fort-

---

1) Entgegen dieser bisherigen Annahme ist P. Anselm Schubiger der Ansicht, dass dieser Entwicklungsgang nie stattgefunden habe. »Mit der Anwendung von einer oder zwei gefärbten Schlüssellinien war gleichzeitig auch die Beifügung von zwei, drei und hie und da selbst von vier farblosen — in's Pergament mit Eisenstift eingeritzten verbunden; oder noch deutlicher und bestimmter: man zog zuerst die farblosen Linien, schrieb die Neumen dann an die ihnen zukommende Stelle, und erst zuletzt trug man aus freier Hand die farbigen Linien der eingeritzten entlang auf. In dieser angegebenen Weise sind auch die Ausdrücke Guido's vom »Färben der Linien« und vom »Beifügen der Farben« (*adjunctio colorum*) zu deuten. In der That enthalten auch alle mit solchen gefärbten Linien versehenen Handschriften des 11.—12. Jahrhunderts, welche uns bisher zu Gesicht kamen, ohne Ausnahme zugleich die ungefärbten, nur dass letztere manchmal durch den vieljährigen Gebrauch der Manuskripte nicht mehr so deutlich erkennbar sind. Hieraus lässt sich auch das Entstehen des Irrthums bezüglich eines frühern Gebrauchs von bloss einer oder zwei gefärbten Linien ganz deutlich erklären. Man beobachtete nämlich die beigefügten ungefärbten Linien nicht, was besonders bei jenen Kopisten der Fall war, welche Facsimiles von derartigen Originalien abzeichneten und beim Durchzeichnen jene Linien, die ihnen bei diesem Verfahren ganz unsichtbar wurden, vollends wegliessen.«

»Auch die Bemerkung, dass Guido sich zu der rothen und gelben noch einer schwarzen Linie bedient habe, ist irrthümlich, denn diese ist erst spätern Ursprungs und stammt aus jener Zeitperiode, wo man die Neumenzeichen schon dicker und hervorstechender zu schreiben begann, indem die äusserst zarten und feinen Zeichen aus Guido's Zeiten die schwarze Linie darum nicht gestatteten, weil sie ersteren mit der Schwärze der letzteren allzusehr vermischt, und dadurch undeutlich geworden wären.« (Historische Irrthümer im Fache der Tonkunst. 9. Heft der Monatshefte für Musikgeschichte).

P. A. Schubiger will mit dieser Darlegung die Aufmerksamkeit der Sachkundigen auf diesen Punkt lenken und zu weiteren Forschungen anspornen, da er glaubt, dass er diesen Irrthum nicht gerade auf evidente Weise als solchen darzustellen vermochte. Ohne der Ansicht des gelehrten Forschers entgegen zu treten, dürfte doch zu bemerken sein, dass die eingeritzten Linien mehr ein Behelf für die Abschreiber als für die Sänger gewesen sein mögen, welchen dieselben, da sie im Halbkreise, also in einiger Entfernung von dem Notenbuche standen und häufig in nicht ganz hellen Kirchenräumen oder beim Lichte aus denselben zu singen hatten, wenig genützt haben würden.

2) Deutsch: Dass deinen Ruhm, dein wunderreiches Leben
mit Jubelgesang lobpreisend wir erheben,
hilf uns, Johannes, unser Herz erneuen,
die Lippen weihen.

3) Neuerlich noch angewendet von Bierbaum in seinem »Katholischen Gesangbuch«. Bonn 1852.

schritt gegen das Hucbaldische, indem er es statt in Quinten in Quarten fortschreiten lässt und am Beginne und Schlusse seiner Sätze von der Sekunde und Terz häufigen Gebrauch macht.

Von Guido an mühten sich die Theoretiker durch drei Jahrhunderte ab in fortgesetzten und nach und nach glücklicheren Versuchen im Discantus und zu dessen Behufe in Erfindung von Noten mit verschiedener Zeitdauer, Mensural-Noten, auch Figuren genannt.[1] In dieser Beziehung sind vorzüglich zu erwähnen: Franco von Köln, welcher nach Kiesewetter vermuthlich im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts blühte, Marchettus von Padua (1309). Johannes de Muris (1323).

In der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts wurde das Clavichord erfunden. Während dieser Zeit ward auch der Mechanismus der Orgel vervollkommnet, die Claviatur wurde compendiöser und umfangreicher.

So sind nach und nach die Fundamente der Musikwissenschaft und Musikkunst gelegt worden, worauf die abendländisch-christlichen Nationen, die Niederländer, Italiener und Deutschen vor allen andern das herrliche reich geschmückte Gebäude der Musik aufgeführt haben.

(Fortsetzung folgt.)

Das Analysiren der Sätze.

(Fortsetzung und Schluss.)

Wir werden nun die in der Beilage Nr. 12 d. J. enthaltene Fuge in *B*-dur zerlegen. Das Thema bringt der Bass. Es enthält blos die drei Töne des *B*-Dreiklanges. Da der Führer (hier der Bass) mit *f* beginnt und in's *B* abwärts steigt, also mit der Quint des Haupttones anfängt, so muss der Gefährte (hier der Tenor) mit der Oktave des Haupttones nachfolgen; und da der Führer mit der Haupttonsnote schliesst, so muss der Gefährte mit der Quint schliessen. Daher kann hier der Gefährte den Führer nicht vollkommen nachahmen, und es ist daher erklärlich, warum der erste Schritt im 4. Takte in die Sekunde abwärts geht und nicht in die Terz. Analog dem Bass und Tenor tritt der Alt im 6. Takte wieder als Führer und der Sopran im 8. als dessen Gefährte auf. Im 11. und 12. Takte wiederholt der Bass nochmals das Thema und es schliesst sich daran unmittelbar die Cadenz auf der Dominante. Bis hieher haben wir also die erste Durchführung.

Mit dem 15. Takte beginnt die zweite. Der Alt ist wieder Führer, der Gefährte tritt jedoch schon auf der letzten Note des Führers ein, und hiemit haben wir die erste Engführung; im 20. Takte tritt der Bass als Führer auf und der Tenor beginnt, wie früher der Sopran, schon auf der letzten Note des Thema's. In der 2. Hälfte des 23. Taktes beginnt eine kurze Zwischenharmonie, die sich im 25. in die verwandte Moll-Tonart, nach G-moll wendet.

Im 27. Takte beginnt die 3. Durchführung, und zwar in der verkehrten Bewegung. Der Sopran tritt als Führer auf und der Alt wird sein Gefährte; es folgt der Tenor als Führer und der Bass als Gefährte. Die Gegenharmonie, die neben dem Sopran auftritt, ist aus dem Vorhergehenden genommen, und es schliesst sich ihr naturgemäss die mit dem 35. Takte

1) Daher auch die Benennung: Mensural- und Figuralmusik.

beginnende Zwischenharmonie an, welche im 53. Takte in *C*-moll endigt, welche Tonart die Parallel-Tonart zu *Es*-dur ist, die wieder im ersten Grade mit der Haupttonart verwandt ist. *C*-moll ist wieder im ersten Grade mit *G*-moll verwandt, von welcher Tonart wir in der 3. Durchführung ausgegangen sind.

Die 4. Durchführung beginnt also im 53. Takte. Der Sopran ist Führer, der Tenor Gefährte. Dieser letztere tritt aber schon mit der zweiten Note des Führers ein, und so haben wir hier die 2. Engführung. Analog diesem tritt im 57. Takte der Alt als Führer und im 58. der Bass als Gefährte auf. Im 61. Takte wiederholt der Sopran nochmals das Thema und nach einer kurzen Zwischenharmonie folgt im 66. Takte der Schluss in *Es*-dur.

Zugleich beginnt mit diesem Takte die 5. Durchführung. Der Sopran bringt das Thema als Führer, wie es in der ersten Durchführung der Tenor als Gefährte hatte, jedoch verkleinert, und der Alt macht ebenso verkleinert den Gefährten, während dem der Tenor das Thema mit der ursprünglichen Dauer der Noten in der verkehrten Bewegung bringt. Zugleich haben wir hier die 3. Engführung: erstens zwischen Sopran, Tenor und Alt im 66. und 67. Takte, zweitens zwischen Sopran, Alt und Bass im 68. und 69. Takte, und endlich zwischen Bass und Tenor im 71. und 72. Daran schliesst sich wieder eine aus dem gerade Vorausgegangenen herausgewachsene Zwischenharmonie an, die mit einer halben Cadenz im 81. Takte auf der Dominante endigt.

Im 82. Takte beginnt die 6. Durchführung. Der Sopran ist Führer und bei seiner zweiten Note tritt der Tenor als Gefährte hinzu; bei der 2. Note des Tenors kommt der Alt schon als Führer und bei seiner 2. Note wieder der Bass als Gefährte. Somit treten alle vier Stimmen näher auf, wir haben hier die 4. Engführung, welcher eine ähnliche aber verkleinert im 87. Takte folgt und welche mit einer Zwischenharmonie verbunden ist, die nach *D*-moll führt.

Im 95. Takte beginnt die 7. Durchführung, verbunden mit der 5. Engführung. Der Bass ist Führer, der Sopran antwortet im nächsten Takte, aber verkleinert. Dasselbe wiederholt sich zwischen Tenor und Alt, Sopran und Bass, Alt und Tenor. Nach einer kurzen Zwischenharmonie erfolgt wieder eine halbe Cadenz bei dem 112. Takte.

Mit diesem beginnt die 8. Durch- und die 6. Engführung. Der Alt beginnt, aber noch in demselben Takte folgt der Tenor als Gefährte, (also wieder enger) und wieder um einen halben Takt später kommt noch der Sopran. Diese drei Stimmen ahmen sich gegenseitig fortwährend nach, wobei jede immer, indem sie das Thema wiederholt, auch um einen Ton höher beginnt. Während diese drei Stimmen sich gegenseitig immer verfolgen, und dabei endlich bis zum dreigestrichenen *c* steigen, ist die 4. Stimme, der Bass, als Orgelpunkt das Bild der vollkommensten Ruhe. Mit dem 121. Takte ist die höchste Steigerung erreicht, und es treten die drei Stimmen wieder den Rückweg an, sich gegenseitig nachahmend und nach Ruhe sehnend, die ihnen bei dem 127. Takte, durch den Trugschluss scheinbar verweigert wird. In einer freien Nachahmung tritt darauf das Thema im Sopran wieder ein, der Tenor antwortet, und mit dem 131. Takte sind wir nun zum wirklichen Schlusse gelangt, bei welchem der Bass das Thema nochmals, und zwar vergrössert, hören lässt. J. E. H.

Ueber Orgelreparaturen und Neubauten.

Es ist wirklich auffallend, wie seit der Zeit, als die Verwaltung des Kirchenvermögens in die Hände der Geistlichkeit zurückgelegt wurde, die Kirchen ein anderes Aussehen bekommen haben. Früher zeigten sich beinahe überall Spuren des Verfalles u. dgl., und jetzt nichts mehr davon, sondern überall Erneuerung. Von dem Loose des Verfalles waren die Kirchenorgeln nicht ausgeschlossen. Als nun eine neue Zeit, eine Zeit des Lebens kann man sagen, hereingebrochen war, und sich die Hände zu regen begannen, war es wohl natürlich, dass man zuerst bei dem Nothwendigsten mit den Reparaturen begann, bei den Gebäuden, bei Altären etc. Nach diesen kam nun auch die Reihe an die Orgeln, und man muss sagen, dass bereits schon viel geschehen ist. Leider muss man aber oft sehen, wie die Sache so recht verkehrt angepackt wird. Im Interesse der Kunst und im Interesse des Kirchenvermögens erlauben wir uns einige Winke zu geben, mit dem Wunsche, dass sie auch beachtet werden mögen, wo man daran ist eine Reparatur oder den Neubau einer Orgel ausführen zu lassen.

Wenn Kirchenverwaltungen darauf sehen, dass sie nicht übervortheilt werden durch zu hohe Preise, so kann man ihnen nur Recht geben; sie sind verpflichtet, das Vermögen der Kirche gut zu verwalten, vor Schaden zu wahren. Wird das aber geschehen, wenn eine Reparatur oder ein Neubau im Offertwege an jenen Orgelbauer hingegeben wird, welcher die Arbeit um den billigsten Preis herstellt? Wir werden das nie glauben. Ein solider Arbeiter wird immer höhere Preise stellen müssen; lieber wird er eine Arbeit nicht annehmen, als dieselbe auf seine Kosten gut herstellen. Ein anderer, der um jeden Preis eine Arbeit haben will, wird seine Arbeit nach dem Lohne einrichten, den er für dieselbe empfängt; sie wird daher oberflächlich gemacht, es wird minder gutes Material genommen etc. Die Folge davon ist, dass nach einigen Jahren wieder die Nothwendigkeit einer Reparatur vorhanden ist, mit welcher dann auch neue Auslagen kommen. — In unserer nächsten Nähe steht eine Orgel, welche vor 10 — 11 Jahren neu aufgestellt wurde. Dieselbe hat ein Manuale und Pedal mit 10 klingenden Stimmen, und kostete 1000 oder 1100 Gulden. Das Genaue konnte ich nicht erfahren. Jedenfalls ist dieses Werk um einen äusserst billigen Preis hergestellt worden; aber es ist auch die Arbeit darnach. Sie musste bereits zweimal reparirt werden, und die Kosten dieser Reparaturen betragen über 300 Gulden, somit kostet das Werk jetzt 1300 oder 1400 Gulden und ist doch eigentlich nichts werth, weil es gar keine Zukunft hat. Hätte man die Arbeit einem soliden Orgelbauer übergeben, so würde sie ursprünglich auch nicht mehr als 1300 bis 1400 Gulden gekostet haben, aber man hätte ein Werk bekommen, das nicht blos einen besseren Ton, sondern auch eine andere Zukunft vor sich gehabt haben würde.

Wir glauben, dass Jedermann mit uns einverstanden ist, wenn wir sagen: Im Interesse des Kirchenvermögens sind Kirchenverwaltungen verpflichtet, Reparaturen oder Neubauten von Orgeln nie im Offertwege zu vergeben; sie sind vielmehr verpflichtet, sich direkt an einen reellen Orgelbauer zu wenden, und diesem lieber mehr zu zahlen als einem Pfuscher.

Im Interesse der Kunst sollte man bei Reparaturen darauf sehen, dass verstümmelte Werke vervollständigt, dass schlechte Dispositionen durch bessere ersetzt werden.

Gewöhnlich findet man bei alten Orgeln die tiefere Oktave unvollständig, es fehlt *Cis, Dis, Fis, Gis;* die gleiche Einrichtung findet sich im Pedale. Dieses letztere hat dazu gewöhnlich nur eine Oktave, es repetirt.

Wegen dieser Verstümmelung ist daher ein Organist nicht im Stande eine Menge von Bassgängen herauszubringen, oder in einer tieferen Lage zu spielen; ferner ist das Spielen in Tonarten mit mehreren Kreuzen oder Been sehr erschwert oder theilweise unmöglich. Unmöglich ist es, die Meisterwerke eines Bach auf solchen Orgeln zu üben, so wie überhaupt auf ihnen eine Ausbildung im Orgelspiel vielen Hindernissen begegnet. Bei Reparaturen von dergleichen Werken sollte man darauf sehen, dass, wo es möglich ist, diese verstümmelte Oktave im Manuale und Pedale vervollständigt werde. Das Pedale sollte überall wenigstens zwei volle Oktaven erhalten.

Oft findet man, dass manches Register, die tiefere Oktave gar nicht hat; wegen pekuniären Rücksichten z. B., oder weil es dem Orgelbauer so gefiel, liess man sie weg, und nahm sie dafür aus einem andern Register herüber. Dass die Stärke und Gleichheit des Tones in dieser Oktave darunter leiden muss, wenn dieses Register mit anderen verbunden wird, ist klar. Man dulde daher nie, dass bei einem Register in der tiefern Oktave die eigenen Pfeifen mangeln und durch ein anderes Register ersetzt werden.

Am meisten aber fehlt es in den Dispositionen. Welche Zusammenstellungen muss man da oft sehen und hören! Da sah und spielte ich erst unlängst ein kleines Werk mit vier Stimmen; 1 acht Fuss, 2 vier Fuss und 1 zwei Fuss! So wie bei diesem Werke, so findet man viele und viele grössere Werke, bei welchem das kleine Pfeifenwerk vorherrschend ist. Man findet Orgeln mit 10 bis 12 Stimmen, die mit Superoktaven, Quinten und Mixturen versehen sind, wie sie für ein Werk mit 20 bis 24 Stimmen hinreichend wären. Was hier verbessert werden könnte, liegt auf der Hand. Das überflüssige kleine Pfeifenwerk beseitige man, und ersetze es durch grössere Stimmen.

Auch das kommt vor, dass Werke zu wenig kräftig sind, weil die zarten Stimmen vorherrschen, oder weil die Mensuren unrichtig sind u. s. w. Hier heisst es daraufsehen, dass auf eine richtige Art nachgeholfen werde, damit die Orgel einen kräftigeren Ton bekomme.

Eine Reparatur hat eben nur dann einen Sinn, wenn nicht blos dasjenige verbessert wird, was im Mechanismus oder in der Stimmung gefehlt hat, sondern alles, was in irgend einer Beziehung mangelhaft ist.

Eine solche Reparatur, die man eine vernünftige nennen muss, wurde an der Orgel in der Pfarrkirche zu Ischl vorgenommen und von dem Orgelbauer Herrn Anton Hanel aus Urfahr bei Linz ausgeführt. Vor der Reparatur hatte das Werk folgende Disposition:

Oberes Manuale:		9. Oktav	4 Fuss
1. Principal	8 Fuss	10. Flöte	4 »
2. Koppel	8 »	11. Superoktav	2 »
3. Flöte	4 »	12. Mixtur	3 u. 4 fach.
4. Piccolo	2 »	Pedale:	
Unteres Manuale:		13. Subbass	16 Fuss
5. Principal	8 »	14. Violon	16 »
6. Koppel	8 »	15. Bombard	16 »
7. Flöte	8 »	16. Quintbass	12 »
8. Gamba (sehr zart)	8 »	17. Oktavbass	8 »

Es hatte nur eine Koppelung, nämlich für die zwei Manuale. Das Pedale hatte nur eine Oktave, es repetirte. Der Raum, den das Werk einnahm, war ein unverhältnissmässig grosser, der Mechanismus, ein ziemlich komplizirter. Da nun eine Reparatur dringend nothwendig war, so wurde dieselbe oben genanntem Orgelbauer übertragen, und von demselben glänzend durchgeführt. Nun hat das Werk folgende Disposition:

Oberes Manuale:					
1. Principal	8 Fuss		10. Oktav	4	Fuss
2. Koppel	8	»	11. Flöte	4	»
3. Dolce	8	»	12. Superoktav	2	»
4. Flöte	4	»	13. Mixtur	3 u. 4 fach.	
5. Piccolo	2	»	Pedale:		
Unteres Manuale:			14. Subbass	16	Fuss
6. Quintatön	16	»	15. Violon	16	»
7. Principal	8	»	16. Bombard	16	»
8. Koppel	8	»	17. Quintbass	12	»
9. Gamba	8	»	18. Oktavbass	8	»
			19 und 20. Manual- und Pedalkoppel.		

Wie man sieht, hatte das Werk früher im Hauptwerke 2 Flöten 8 Fuss. Eine derselben wurde in eine Quintatön 16 Fuss umgeändert. Die äusserst zarte Gamba wurde in das obere Manuale als Dolce gesetzt, und das untere erhielt dafür eine neue, kräftigere, über welche man ganz entzückt ist. Das Pedale erhielt zwei vollständige Oktaven und wurden in der Claviatur für dasselbe jene Maasse genommen, welche in Belgien eingeführt wurden, wie die »Cäcilia« vor mehreren Jahren berichtete. Das Werk erhielt ferner einen Koppelzug für das Pedale mit dem Hauptwerk, einen neuen, einfacheren Mechanismus, einen neuen Spieltisch, und es wurde der Raum, den es einnahm, auf das nothwendigste Maass beschränkt, so dass der Raum für die Musiker um 48 Quadrat-Fuss grösser wurde. Mehr zu sagen ist überflüssig; über diese Reparatur herrscht nur eine Stimme der Anerkennung und der Zufriedenheit.

Man vergesse nicht, was im Feuilleton, Seite 56 dieses Jahrganges unserer Zeitschrift gesagt wurde, nämlich: »dass Sparsamkeit nirgends übler angewendet ist, als bei Kunstgegenständen,« und man wende sich daher stets an renommirte Orgelbauer, zahle ihnen lieber etwas mehr, weil man dadurch am sichersten das Kirchenvermögen vor Schaden bewahrt; man scheue die Kosten nicht, wenn es gilt ein Werk im Interesse der Kunst gleich neu vollständig herstellen zu lassen, oder wenn ein unvollständiges Werk bei einer Reparatur vervollständigt werden kann, weil man dadurch dem Organisten Gelegenheit gibt, sich mehr zu vervollkommnen und dadurch ihn in den Stand setzt, dass er auch auf wirksamere Art die Erbauung der Gläubigen fördern kann. J. E. H.

Die „Monatshefte für Musik-Geschichte".

Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung.

Wir fühlen uns verpflichtet unsere werthen Leser auf diese, bereits in Nr. 1 d. J. angezeigten Monatshefte besonders aufmerksam zu machen, indem wir ihnen den Inhalt der 10 bis jetzt erschienenen Hefte mittheilen.

1. Heft. Programm, Mitglieder-Verzeichniss. — Georg Forster, der Arzt, und Georg Forster, der Kapellmeister. Zwei Biografien von R. Eitner. — Hanns Leo Hasler, von Fr. Witt. — Nikolaus Faber. — Franziskus Aerts. — 2. Heft. Katalog der in der kgl. Ritterakademie zu Liegnitz befindlichen gedruckten und handschriftlichen Musikalien nebst den Hymnologischen und musikalisch-theoretischen Werken. (Fortsetzungen dieses Kataloges folgen in mehreren späteren Heften). — Mittheilungen. — 3. Heft. Georg Forster, der Arzt. (Schluss. Mit Musikbeilage). — Ankündigung. — 4. Heft. Die ältesten Erzeugnisse der deutschen Tonkunst, von Carl Dreher. — Glarean's Isagoge. — Brief W. Rust's, 1808. — 5. und 6. Heft. Arnolt Schlicks Spiegel der Orgelmacher und Organisten. (Für Organisten äusserst interessant und einzeln um den Preis von 15 Sgr. zu haben. Eben so interessant und ebenfalls um den gleichen Preis ist das folgende Doppelheft zu haben.) — 7. und 8. Heft. Arnolt Schlick des Jüngeren Tabulaturen etlicher lobgesang und liedlein uff die

orgeln und lauten. — 9. Heft. Historische Irrthümer im Fache der Tonkunst, von P. Anselm Schubiger. — Die musikalischen Chöre des Chr. Th. Walliser zur Tragödie »Andromeda« (1612) von A. G. Ritter. — Gottfried Döring von Rob. Eitner. — 10. Heft. Die Musik in Preussen im 18. Jahrhundert. Nachgelassener Aufsatz von G. Döring. — Guillaume Franc, von R. Eitner. — Ankündigungen.

Die Irrthümer, welche P. A. Schubiger im 9. Hefte widerlegt, beziehen sich auf das Orgelspiel, auf den frühzeitigen Gebrauch der Instrumente und auf den Gebrauch der Linien in der Neumenschrift. Bezüglich des 1. Punktes weist P. Schubiger nach, dass das Spiel der Orgeln in der frühesten Zeit nicht mit Fäusten geschah, und dass daher der Ausdruck »Orgelschlagen« sich nicht daher ableiten lässt. Er zitirt unter anderem eine Stelle aus einem Gedichte, welches Kaiser Julian der Abtrünnige (+ 364) über die pneumatische Orgel verfasste, welche lautet: »Alsbald findet sich da ein Meister der Kunst, mit geläufigen Fingern schlägt er die Tasten sofort, die den Pfeifen gehörig entsprechen; sieh! gleich öffnen sie sich, und laute Gesänge ertönen.«

Mox aliquis velox digitis, insignis et arte,
Adstat, concordes calamis pulsatque tabellas:
Ast illæ subito exsiliunt et carmina miscent.

Zweitens weist P. Schubiger nach, dass die Anwendung von Instrumenten zum Kirchengesange schon in ziemlich früherer Zeit geschah als man bisher zu beweisen vermochte, und dass daher ihre Anwendung in der Kirche nicht erst mit dem Beginne des 17. Jahrhunderts stattfand. [1]) Schon im 6. Jahrhundert werden folgende Instrumente genannt, welche zur Begleitung des Gesanges verwendet wurden: Trommeten, kleine Orgeln, Cymbeln, Pfeifen, Fisteln, Pauken, Flöte, Leyer und Psalter.

Der 3. Punkt endlich betrifft den Gebrauch der Linien in der Neumenschrift. [2])

J. E. H.

Das 9. Heft der „katholischen Stimmen aus der Schweiz".

Die Restauration des Kirchengesangs und der Kirchenmusik durch das künftige allgemeine Concilium.

Wir besprechen hiermit ein zweites Werk an ungewohnter Stelle, um damit die Wichtigkeit desselben mehr hervorzuheben. Ein römischer Geistlicher, Lauretus Jacorani, oder, wie andere lesen, Laurentius Jacoväus (der Name ist sehr undeutlich geschrieben) versandte an die Hochwürdigsten Bischöfe einen gedruckten Brief, welcher eine Reihe von Vorschlägen enthält zur Verbesserung des Kirchengesanges und der Kirchenmusik. Wir haben demselben eine geringe Bedeutung beigelegt, da er keinen officiellen Charakter an sich hat, und desselben daher nicht erwähnt. Der Verfasser des oben genannten Heftes der »katholischen Stimmen aus der Schweiz«, ein berühmter, gelehrter Mann, hielt jedoch eine freie Beleuchtung dieser Vorschläge für ganz zeitgemäss, und er spricht den Wunsch aus, es möchten auch andere kirchliche Zeitschriften diese brennende Frage in entsprechender Weise behandeln. Wir werden es thun. Für heute machen wir unsere Leser auf dieses 9. Heft der »katholischen Stimmen aus der Schweiz« aufmerksam,[3]) welches in 15 Abschnitten die Vorschläge des Briefes an die Hochwürdigsten Bischöfe bespricht, und wir theilen den Inhalt dieser Abschnitte mit, indem wir dringend die Anschaffung der Broschüre empfehlen.

Die von Rom aus gestellten Vorschläge. Darf die Kirchenmusik ergötzen und das Volk zum Gottesdienste anziehen? Von den Affekten in der kirchlichen Tonkunst. Die Musik zum ausserliturgischen Gottesdienste. Erneuerte Pflege des Choralge-

1) Clemens von Alexandrien († 217) gestattet zur Begleitung des Gesanges die Lyra und Zither. Siehe den Artikel: »die katholische Kirchenmusik« Nr. 9. d. J. Seite 66.
2) Siehe den Artikel: »die katholische Kirchenmusik« in der gegenwärtigen Nummer.
3) Verlag von Leo Woerl, Zürich, Stuttgart, Würzburg.

sanges. Das einheitliche Lehrbuch des Choralgesanges. Neue Auflage von Choralwerken. Die mediziäischen Choralbücher. Rom und die neueren Choralausgaben. Der neue Abdruck der mediziäischen Bücher. Die Schule für kirchliche Tonkunst. Die Gitter für die Orgelbühnen. Das Verbot des Sologesanges in der Kirche. Die Verbannung der Instrumentalmusik aus den Kirchen. Die Musikzensur. Schluss.

Wir halten uns nur noch bei einem Punkte auf, nämlich bei der Herausgabe der mediziäischen Choralbücher. Der Verfasser weist nach; dass diese Bücher weder von Fachgelehrten noch von der Kirche je ein besonderes Ansehen besessen haben;[1]) dass die Herausgeber schon von ihren Zeitgenossen scharf gerügt und gerechter Weise getadelt wurden; dass die auf dieses Werk bezügliche Bulle Paul des V. nichts mehr und nichts weniger ist als ein Druckprivilegium auf die Dauer von 15 Jahren; dass weder zu Rom noch sonst irgendwo ein Erlass zu finden sei, durch welchen das fragliche Choralwerk einer einzelnen Kirche oder einer Diözese, geschweige denn der gesammten katholischen Kirche zur Einführung anbefohlen oder auch nur anempfohlen worden wäre; dass die Kirche vielmehr jeder Kirche ihre melodischen Traditionen und Abkürzungen gestattet, was durch den Umstand erwiesen ist, dass in vielen Kirchen Rom's die mediziäische Ausgabe gar nicht im Gebrauche ist, und dass selbst die päpstliche Kapelle sich dieses Werkes nicht bedient. Ferner weist der Verfasser nach, dass Rom nie eine Ausgabe von Choralwerken vor andern ausgezeichnet habe, und dass man daher daran zweifeln dürfe, ob das künftige Concilium die neue Ausgabe des genannten Werkes bevorzugen werde. Er hält an der Ueberzeugung fest, dass diese neue Ausgabe ein Privatunternehmen sei und bleiben werde.

Als wir durch die »Fliegenden Blätter« die erste Nachricht von der Herausgabe dieser Bücher erhielten, welche Nachricht in uns manche Zweifel erregte, wandten wir uns direkt nach Rom, um hierüber Zuverlässiges unsern Lesern mittheilen zu können. Was wir damals erfahren konnten, haben wir unsern Lesern in der Correspondenz aus Rom, Seite 21 d. J., mitgetheilt. Wir zweifelten daran, dass die Sache von Rom ausgeht. Heute halten wir mit dem Verfasser obiger Broschüre fest, dass die Herausgabe dieser Bücher ein Privatunternehmen ist und dass sie nichts sein wird als ein unveränderter Abdruck der alten Ausgabe mit allen ihren Fehlern etc. Warum H. Haberl eine Vergleichung dieser Ausgabe mit den alten und ältesten Codices unberücksichtigt liess, darüber wird er vielleicht selbst einmal sich aussprechen.

Als wir diese Zeilen beendigt hatten, kam uns durch die christlichen Kunstblätter aus Linz das Gutachten des christlichen Kunstvereines zu (soll eigentlich heissen, der Sektion für Kirchen-Musik, A. d. R.), über die dem Hochwürdigsten Bischöfl. Ordinariate zu Linz übermittelte Zuschrift des Lehrers des gregorianischen Gesanges im römischen Collegium *de propaganda fide* etc. also über den Brief des Lauretus Socorani, wie man in Linz las. Dieses Gutachten stimmt dem Briefe zu, bis auf den Punkt über die Abschaffung der Instrumentalmusik.

Wir werden unsere Ansichten nächstens aussprechen, bemerken nur noch, dass wir mehr auf der Seite des Verfassers obiger Broschüre als auf Seite des christlichen Kunstvereines in Linz stehen. J. E. H.

Correspondenzen.

Graz. 16. Sept. Bei der grossartigen Katholiken-Versammlung in Graz am 15. und 16. Sept. d. J. wurden unter anderen zwei für die kirchliche Kunst hochwichtige Anträge eingebracht und angenommen, wovon der eine die Bildung eines Diözesan-Kunstvereines für Seccau, der andere die Gründung eines kleinen Blattes als Vereinsorganes bezweckte. Da der Hochwürdigste Fürst-Bischof selbst dieses Streben protegirt und das Gründungs-Comité schon in voller Thätigkeit ist, so hoffen wir mit Recht, dass der junge Verein bald eine segensreiche Wirksamkeit entfalten wird.

1) Wir haben in der vorigen Nummer nach dem *Magister choralis* ebenfalls mitgetheilt, dass diese Bücher in Rom das grösste Ansehen geniessen; nach obigen Beweisen des Gegentheils müssen wir wohl anders urtheilen.

Aus dem steirischen Ennsthale. Der Cäcilien-Verein daselbst hielt am 21. Sept. seine erste Generalversammlung; es wurde die in diesen Blättern (1868) enthaltene Messe von J. E. Habert mit lobenswerther Präcision von 20 Sängern und Musikern aufgeführt und fand ungetheilten Beifall. *Graduale* von Wesselack, *Offertorium* und *Responsorien* im Choral machten die verschiedenen Gestalten der Kirchenmusik anschaulich. Bei der Versammlung wurden unter Anderem das *Benedictus* der 3. Choralmesse von C. Greith und das *Agnus Dei* der Preismesse von Fr. Witt überaus gelungen vorgetragen; die grösste Begeisterung jedoch rief die Lob- und Dank-Cantate von L. C. Seydler hervor: eine lieblich einfache und doch gewaltig wirkende Composition des rühmlichst bekannten Domorganisten in Graz. — Der Verein hat somit trotz der ungünstigsten Verhältnisse seine Lebensfähigkeit bewiesen. —

Besprechung.

20.

Missa de Festo für vierstimmigen Männerchor mit obligater Orgelbegleitung von Bernhard Mettenleiter. Op. 11. Luxemburg. Verlag von Peter Brück. 1869. Preis: 1 Thlr.

Eine anständige, empfehlenswerthe Arbeit, jedoch ohne besondere Originalität und ohne besondern musikalischen Werth.

Zur Musikbeilage Nr. 12.

Die Orgelkompositionen sind von dem Herausgeber. Die Seiten sind so nummerit, dass sie sich an die im vorigen Jahrgang ebenfalls vom Herausgeber erschienenen Nummern anreihen. Ueber die Fuge siehe den betreffenden Artikel in dieser Nr. Das Präludium enthält in Sopran die Melodie des Advent-Hymnus: *Creator alme siderum*. Selbstverständlich handelt es sich hier um keine Harmoniesirung der Choral-Melodie, daher auch auf die Tonart derselben keine Rücksicht genommen wurde.

Mittheilung.

Am Sonntage, den 3. Oktober, feierte die hiesige Sandkirche das Jubiläum ihres 500jährigen Bestehens. Die erhebende kirchliche Feier wurde durch eine unter Leitung des tüchtigen Organisten Herrn Dierschke mit vollzähligstem Orchester zur Aufführung gelangte Messe von Veit verherrlicht. Die Mühen, welche sich Herr Dierschke um die gelungene Executirung dieser Messe auferlegt, blieben nicht unbelohnt, denn das Ganze, besonders aber das imposante *Credo* machte auf die anwesenden Andächtigen einen tiefen, überwältigenden Eindruck.

(Breslauer Hausblätter.)

Die Disposition

der kleinen neuen Orgel in der Votivkapelle des Maria-Empfängniss-Domes in Linz.

Manuale:		Manuale:	
Salicional	8 Fuss	Oktav	2 Fuss
Koppel	8 »	Pedale:	
Principal	4 »	Principalbass	8 »
Flöte	4 »	Oktavbass	4 »

Die Orgel ist von dem Orgelbauer in Urfahr bei Linz, Herrn Anton Hanel gebaut und macht demselben alle Ehre. Das Salicional besonders zeichnet sich durch einen sehr schönen Ton aus.

Feuilleton.

Die Aufführung der Bruckner'schen Fest-Messe bei der feierlichen Einweihung der Votivkapelle des Mariä-Empfängniss-Domes in Linz am 29. September d. J.

»Von nun an werden mich selig preisen alle Geschlechter.« Dieses Wort tönte als Grundgedanke während dieser erhabenen Feierlichkeit immer in meinem Innern. Als ich in die prachtvolle Kapelle trat, Die trotz des kleinen Raumes schon eine schöne Anzahl von Kunstwerken aufweist, da verkündete jedes Spruchband, jede Figur, jede Verzierung, jeder Stein, alle Andächtigen, Alles, Alles das Lob und Preis der unbefleckt Empfangenen. Es kam mir vor, als wäre das prophetische Wort hier zur feststehenden That geworden, welche immer wieder dieses Wort verkündet. Dass mich dieses Wort besonders bewegte während der Aufführung der Festmesse von Bruckner, werde ich wohl nicht noch eigens sagen müssen.

Die Messe ist für 8 Singstimmen geschrieben: 2 Sopran, 2 Alt, 2 Tenor und 2 Bässe. Da sie im Freien aufgeführt werden musste, so wurden als Begleitung beigegeben 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 4 Horn, 2 Trompeten, 3 Posaunen. Lieber Leser, der du etwa der Instrumentalmusik nicht sehr gewogen bist, du wirst vielleicht lachen oder dich ärgern über diese Menge von Blasinstrumenten. Ich versichere dich erstens: dass die Zusammenstellung der Vollständigkeit wegen nicht anders sein kann, und zweitens: dass Herr Bruckner recht gut weiss, wie man solche Instrumente behandeln muss. Wenn man auf Messen denkt, bei denen neben Streichinstrumenten nur 2 Horn sind, welche aber ihre Naturtöne bei jeder sich darbietenden Gelegenheit hören lassen, wo man also sagen muss, da sind 2 Horn schon zu viel, ja dann könnte einem bei einer so grossen Besetzung Angst werden. Doch gehen wir an unsere Aufgabe.

Leise tritt im *Kyrie E*-moll eine Stimme des ersten Chores (2 Sopran und 2 Alt) nach der andern ein und sie vereinigen sich in demuthsvoller Bitte um Erbarmen. Nach beiläufig 20 Takten schliesst der Chor auf der Dominante mit einer halben Cadenz. Nun tritt in *E*-moll, auf die gleiche Weise, wie der erste Chor, der Männerchor ein und wiederholt diese Bitte. Jedoch wird auf andere Weise modulirt und nach einer schönen Wendung von *Fis*-dur nach *D*-dur schliesst in dieser Tonart der Männerchor das erste *Kyrie*. In dieser Cadenz tritt eine ganz unscheinbare Figur im ersten Tenor auf, welche vom zweiten sogleich nachgeahmt wird, die später mehr erscheint und besonders beim Schlusse des letzten *Kyrie* von der ergreifendsten Wirkung ist. Mit dem *Christe*, das wieder der erste Chor beginnt, fängt eine prächtige contrapunktische Arbeit an, während das *Kyrie* hauptsächlich homophon gehalten ist. Nachdem dieser Chor das schöne Hauptthema durchgeführt hat, mischt sich der zweite mit ihm, jedoch wird vom Männerchor das Thema in der verkehrten Bewegung durchgeführt. Engführungen steigern die Bitte und drängen zu einem *ff*, einem dringenden, tiefen Ruf um Erhörung. Im letzten *Kyrie* nun, das wieder, wie im Anfange, der erste Chor auf gleiche Weise beginnt, macht sich jedoch im 2. Sopran oben erwähnte Figur schon mehr geltend, und besonders im Männerchor, der jetzt schon nach fünf Takten eintritt. In enger Nachahmung drängt sie endlich zu einem gewaltigen Ruf, welchem gleichsam in stiller Ergebung in den Willen des Herrn eine stille Cadenz folgt Aber nochmals wagt es die Seele ganz leise die Erbarmung des Herrn anzuflehen. Der Tenor beginnt mit der mehr erwähnten Figur, der Sopran setzt um einen halben Takt später und um einen halben Ton höher ein und nun beginnt, während der Bass den Hauptton *E* festhält, eine ergreifende Nachahmung, die zum endlichen Schlusse führt, der nach vorausgegangenem *A*-moll-Dreiklange und der weichen, verminderten Vierklangsharmonie, mit dem versöhnenden *E*-dur-Dreiklange folgt. — Von den Instrumenten sind nur die Hörner und Posaunen bei einigen Fortestellen angewendet, jedoch unobligat, und sie blieben bei der Aufführung weg. —

Sopran und Alt beginnen *unisono*, choralartig und *piano: Et in terra pax hominibus*: die Fagotte geben in gebrochenen Akkorden den Bass. In mächtigen Dreiklängen erfolgt darauf mit Begleitung sämmtlicher Blasinstrumente: *Laudamus te, Benedicimus te.* Andächtig und leise ertönt ohne Begleitung das *Adoramus te* und jubelnd klingt darauf wieder mit voller Begleitung das *Glorificamus te.* So folgen im Verlaufe des *Gloria* die schönsten Gegensätze, Licht und Schatten, demüthige Bitte, Lob und Preis in den einfachsten Harmoniewendungen und in raschen, glänzenden und mächtigen Akkorden. Wir müssten den Text vollständig mitsammen durchgehen, um Alles sagen zu können; aber der Aufsatz würde zu weitläufig werden. Nehmen wir noch den Mittelsatz heraus: *Qui tollis peccata mundi* bis zum *Quoniam,* der mit der grössten Wahrheit im Ausdrucke wiedergegeben ist, und erwähnen wir noch der kurzen, kunstvollen Schlussfuge. Bei dieser war es mir, als hätte sie in einem bewegteren Tempo aufgeführt werden sollen. — Als die letzten Akkorde verklungen waren, stand ich da, und hätte gerne so recht von Herzen geweint, denn diese zwei Sätze, *Kyrie* und *Gloria* hatten mich mächtig ergriffen. Ich sehnte mich allein, ungesehen zu sein, um meinen Gefühlen freien Lauf lassen zu können. Das muss eine gute Musik sein, die eine so mächtige Wirkung, so edle Gefühle hervorzubringen im Stande ist. Mit Verehrung sah ich auf den Kompositeur, der die Aufführung leitete, von dem ich bei dieser Gelegenheit das erste Werk hörte.

Der erste Theil des *Credo* ist zum grössten Theile *unisono,* sowohl in den Sing- als in den Blasstimmen, welche die ersteren nachahmen, behandelt. Ich für meinen Theil, liebe lange *Unisono*-Sätze in mehrstimmigen Kirchencompositionen nicht, darum vielleicht dieser und der letzte Satz des *Credo* nicht so auf mich wirkten, wie das übrige. Dafür aber wirkte das *Et incarnatus est* und das *Crucifixus* um so mächtiger; besonders schön ist im ersteren der rasche aber natürliche Uebergang bei *virgine,* und bei letzterem die schönen, einfachen Dreiklangfolgen bei *Crucifixus* und *et sepultus est.* Hübsch und originell ist beim *Crucifixus* die Instrumentirung *Et incarnatus est* hat keine Instrumentalbegleitung bis auf 2 Takte: beim *Crucifixus* aber treten *pp* die Fagotte und Clarinetten in Oktaven, die Horn choralartig *unisono* auf. — Im Doppelchor beginnt mit einfachen aber kräftigen Dreiklängen das *Et resurrexit,* die Auferstehung des Herrn, seine Himmelfahrt und die Besitznahme seines ewigen Reiches betrachtend. Bei den Worten *Et in Spiritum sanctum* beginnt das *Unisono*-Thema wieder, wie am Anfange, unterbrochen bei *simul adoratur* von herrlichen Dreiklängen *pp,* und *ff* bei *et conglorificatur.* Bei *Confiteor* erscheint wieder die *Unisono*-Figur, wohl anders durchgeführt und im Verlaufe dann noch zweimal. Mit einem breiten, kräftigen *Amen* schliesst der Satz.

Im *Sanctus* treten die Singstimmen nach und nach ein, je zwei verfolgen das Thema in enger Nachahmung, und beginnen das *Heilig* leise, im Verlaufe aber immer stärker zu singen. Durch das Eintreten neuer Stimmen und durch die Uebernahme des Thema von andern Stimmen wird hier eine Wirkung hervorgebracht, als sängen nicht acht, sondern hundert Stimmen das dreimal *Heilig,* und man wird unwillkürlich an die Töne der Engel erinnert. Das ist ein achtstimmiger Satz, vor dem man Respekt haben muss; da kann man von Contrapunkt reden! Bei *Dominus Deus Sabaoth* treten die Blechblasinstrumente hinzu, und heben die Worte, welche auf den einzigen *D*-dur-Akkord gesungen werden, kräftig hervor. Leider wurde die beabsichtigte Wirkung vereitelt, da die Sänger gesunken waren und so statt einer kräftigen Harmonie eine gräuliche Disharmonie hervorgebracht wurde. Wer weiss, dass das Vorhergehende sehr anstrengend zu singen ist, wird gewiss sehr gerne die Lossprechung ertheilen. Bei dem Worte *Sabaoth* erhoben sich die Sänger wieder und weiter ging es zum *Pleni,* bei welchem die Posaunen mit Unterstützung der Fagotte und Hörner das Thema des *Sanctus* in enger Nachahmung markirt vortragen, während die Chöre in kräftigen Akkorden die Harmonie tragen.

Die schwierigste Parthie der Messe ist unstreitig das *Benedictus.* Ein Horn beginnt mit dem Thema, das, ganz chromatisch uns schon ahnen lässt, dass wir hier hauptsächlich eine chromatische Arbeit zu hören bekommen. Bei der zweiten Durchführung übernehmen die Oboen das Thema und bei der letzten die Fagotte in den

tiefsten Tönen. — Wir haben mit Vergnügen bei den Schönheiten der Messe verweilt, und ich glaube, wenn ich nun gestehe, dass das *Benedictus* der Chromatik wegen, einen niederdrückenden, oft peinlichen Eindruck auf mich machte, man mir nicht vorwerfen wird, als wollte ich mich bemühen das Werk zu verkleinern. O nein! Nichts liegt mir ferner. Würde ich das Werk nicht für so bedeutend halten, so würde ich mich nicht so lange mit demselben beschäftigen. Ich sehe den grossen Werth, den diese Nummer als Composition hat; aber ich denke mir, ein *Benedictus* soll hell und klar sein. »Der da kommt im Namen des Herrn,« bringt uns den Frieden. Die Chromatik dieser Art aber kann nach meiner Ansicht den innern Frieden, die innere Ruhe nicht so ausdrücken, da sie aufregt, und darum an ihrem Platze ist, wo Leidenschaften, Unruhe, Unzufriedenheit, Niedergeschlagenheit darzustellen sind. Man missverstehe mich nicht. Ich bin kein Feind der Chromatik, und ich bin auch nicht der Ansicht, dass sie der Kirchenmusik gänzlich ferne bleiben soll, denn ich würde beweisen, dass ich die klassischen Meisterwerke der alten Italiener nicht kenne, (ich erinnere an das wundervolle Requiem von Pitoni in Proske's *Musica divina*); aber Chromatik und Chromatik ist nicht einerlei. Wer das genauer sehen will, der sehe eben das bezeichnete Requiem an und daneben die modernen, chromatischen Werke der Neuzeit, z. B. Wagner'sche Compositionen, und er wird den Unterschied kennen lernen, der zwischen Chromatik und Chromatik ist.

In dem bezeichneten Umstande liegt auch die Schuld, warum dieser Satz der schwierigste ist. Da gehören Kräfte dazu, die man gewöhnlich nicht hat, und so wird das auch zur Ursache, dass man ein Werk, das man öfter hören soll, nicht hören kann. Es schliesst sich beinahe selbst vom Repertoir aus, und das ist Schade. Herr Bruckner kann von den Proben erzählen, und es weiss Niemand, wie viele Mühe ihm das Einstudieren der Messe verursacht hat. Auch an die Bläser der Holzinstrumente werden durch das Ausweichen in entfernte Tonarten Anforderungen gemacht, die man schon mit riesig bezeichnen kann, und es ist ganz billig, dass hier der Leistungen der ausübenden Künstler ganz besonders lobend gedacht wird.

Choralartig beginnt das *Agnus Dei;* sehr schön ist das *Miserere nobis* ausgedrückt, die Vorhalte sind hier von prächtiger Wirkung; eben so hübsch ist der Schluss des *Miserere*, wo der Männerchor choralartig auftritt, der 1. Chor über ihm aber dreistimmig singt. Besonders schön beginnt das *Dona nobis;* das ist eine Bitte um Frieden so recht aus dem Herzen.

Ueberblicken wir nun das ganze Werk, so muss gewiss Jedermann gestehen, dass diese Komposition zu den bedeutendsten der Gegenwart gehört. Bin ich auch in manchen Punkten anderer Ansicht, so hindert mich das nicht zu sagen, dass ich diese Messe sehr hoch schätze, und weit höher stelle als so viele andere Messen, von welchen uns in der Neuzeit beinahe Wunder erzählt wurden.

Der Eindruck auf die Andächtigen war unverkennbar ein grosser, und von vielen Seiten, auch von gewöhnlichen Landleuten, hörte ich die Schönheit der Messe bewundern. Die Aufführung selbst muss man als eine ganz gelungene bezeichnen: das eine Malheur im *Sanctus* kann man schon passiren lassen. Sowohl der Gesangschor, als auch die begleitenden Blasinstrumente leisteten Grosses. Ich möchte diese Messe mit 400 Sängern und in einer grossen Domkirche, nicht im Freien, hören; gewiss würden manche Parthien noch mehr gewinnen.

So wie die Feier der Einweihung selbst allen Anwesenden unvergesslich sein wird, so wird auch die Aufführung der Messe gewiss Allen unvergesslich bleiben, und gewiss werden Alle Herrn Bruckner ein recht freundliches Andenken bewahren.

J. E. H.

Berichtigung.

In Nr. 10 lies erste Note unter dem Striche *Confess. l.* 9. statt *l. g.*
In Nr. 10 lies Seite 80 Zeile 12 v. o. *Mediatio* statt *Meditatio.*

Verleger und verantwortlicher Redakteur: Johannes Ev. Habert. — Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.